СОВЕТСКОЕ ФОТО

10
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР
1970





СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 10. 1970.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»



ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД

Людас РУЙКАС
В дюнах Неринги

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Юность. Фото Нины Свиридовой
2-я стр. Трудовая смена. Фото Сергея Косырева
3-я стр. Околица. Туманное утро. Фото Петра Ковтуна
4-я стр. Листопад. Фото Марионаса Баранаускаса

В НОМЕРЕ:

Адрес редакции: Москва, Центр, М. Лубянка, 9

Телефоны: отдел фотожурналистики 294-07-67
отдел искусства фотографии 294-82-14
отдел техники 223-86-24
зав. редакцией, для справок 223-20-46
отдел писем 294-53-44

Рукописи и снимки не возвращаются

А 10441
подп. к печ. 14/IX-70
зак. 466
формат 62×92$^1/_8$
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 200 000
цена 40 коп.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, 105.



ПОКОЛЕНИЕ БУДУЩЕГО

Григорий ОГАНОВ,
заместитель
главного редактора
«Комсомольской правды»

В этом номере мы предлагаем вниманию читателей фотографии, посвященные советской молодежи. Поколению, в руках которого будущее, по праву принадлежит одно из ведущих мест на страницах иллюстрированных изданий; создание образа этого поколения — одна из самых трудных и почетных задач для фотожурналиста. Публикуемые в номере фотографии послужили заместителю главного редактора газеты «Комсомольская правда» Григорию Оганову поводом для размышлений о степени глубины воплощения в фотожурналистике образа нашего молодого современника.

Фотография, если речь идет о произведении подлинной фотожурналистики, — всегда путешествие.
Путешествие в пространстве, потому что именно фотография каждодневно приносит вам со страниц газет и журналов зримые образы людей и событий, запечатленных в самых различных, самых далеких уголках планеты. Ставшая нарицательной непоседливость репортеров-фотожурналистов — это как раз то отменное профессиональное качество, которому все мы обязаны многими своими представлениями о жизни. Глазами вездесущего фоторепортера видели мы многие события, благодаря его энергии и таланту мы видим мир и его жизнь такой, какой ее увидел, какой запечатлел наш «полномочный представитель» с фотоаппаратом в руках.
Это и путешествие во времени, потому что сама специфика фоторепортажного профессионализма заключается в умении выбрать из беспрерывной череды мгновений, сменяющих друг друга, те, что наилучшим образом передают характер события, состояния, настроения. «Остановленные» щелчком затвора, эти мгновения должны потом — через день, через годы — ожить в глазах зрителя, читателя, передать ему содержательный, смысловой, эмоциональный заряд, восстановить события, факты прошлого во всей их красочности, объемности, жизненной достоверности. Лучшие из таких снимков становятся документами времени; их авторов





В. ЧЕЙШВИЛИ
Хорошо!

Н. ДОЛМАТОВ
Юные моряки

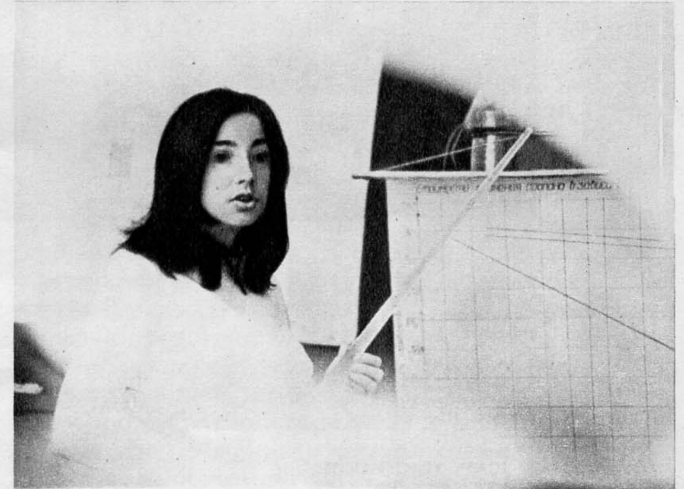
мы наделяем высоким обязывающим званием — летописцев эпохи...
Если говорить о молодежной тематике в фотографии, то речь пойдет уже об очевидном путешествии в будущее. Героям этих снимков не только выпало счастье строить будущее, им — жить в нем; духовный облик молодого поколения наших дней — во многом облик грядущих десятилетий.
Но, кроме классических пространства и времени, фотожурналистике, фотоискусству доступны и иные измерения. Умение быть зорким социально и политически, видеть в явлениях и событиях их сущность, способность постичь индивидуальные, психологические особенности человека, которым заинтересовался, а потом еще более сложная задача — передать эти особенности, эту индивидуальность средствами фотографическими — это увлекательнейшее, трудное, но благородное путешествие в глубину, в характер, в суть.
Не каждому дано совершить такое путешествие — навыки мастера-профессионала должны быть оплодотворены для успеха предприятия такими вовсе, кажется, «непрофессиональными» качествами, как душевная теплота, душевная тонкость. Именно эти качества фоторепортера способны создать тот особый психологический настрой, который поможет вам войти в неформальный человеческий контакт с тем, кого вы фотографируете.
И тогда ваш избранник позволит узнать себя, позволит запечатлеть себя таким, каков он есть на самом деле, без стандартизирующего налета «типажности», без того непроизвольного артистизма, который свойственен всем нам и проявляется всегда, когда мы стеснены неестественностью обстоятельств или обстановки, — хотя бы присутствием незнакомого человека с фотографической камерой. Тогда он не будет «играть роль», тогда он не станет очередной жертвой объектива, — он сделается вашим другом, поможет вам.
Это важнейшее условие становится тысячекратно необходимым, когда вы задаетесь непростой целью — исследовать характер современника.
Здесь может возникнуть недоумение: а что же тут особенно сложного, ведь фоторепортер всегда снимает того, кто живет в одно с ним время — «своего современника», он просто не может сфотографировать кого-то другого... И вообще, что бы он ни снял, — это современность, потому что это существует в наше время...
Если бы все было так просто! Если бы, сняв хорошего парня, веселого, красивого, сильного и сумев передать эти его индивидуальные черточки в добротном, выполненном по всем правилам фотографического искусства снимке, потом подписать снимок броским, привычным — «Мой современник» — и считать задачу решенной...



К счастью, это не так. К счастью потому, что столь упрощенное, опримитивленное понимание задачи неизбежно резко снизило бы не только познавательный и художественный уровень нашей фотопублицистики, не только масштаб самих целей, поставленных перед собой талантливыми нашими фотожурналистами, но и обеднило бы наши представления об окружающем нас мире, о человеческом характере, о глубинных чертах современности.

В том-то и дело, что лишь сумев понять, оценить ведущие, основные, определяющие тенденции времени, сумев увидеть, как эти тенденции сказываются, преломляются в характерах, в судьбах людей, решив, как, какими путями следует воспроизвести в снимке самую суть современного характера, — только после этого можно приниматься за работу.

Каждый вдумчивый фотожурналист решает эту задачу по-своему — в соответствии со своим ви́дением, темпераментом, со своими склонностями. Вот снимок И. Агафонова из «Комсомольской правды». Зима. Большая ударная стройка. Прямо на вас смотрит молодой, но, видать по всему, бывалый строитель. Он в ушанке — «уши» растопырены, подбородок опирается на сильные руки, скрещенные на рукоятке мастерка. Открытое, скуластое лицо, чуть лукавые, веселые глаза, добрые губы, слегка ироническая улыбка играет в уголках рта... Портрет подчеркнуто, открыто индивидуален. При всей сдержанности композиционного решения вы без труда угадываете характер, распознаете человеческую суть этого молодого строителя. Но в то же время здесь, бесспорно, достигнута высокая степень обобщения. Это именно строитель, всем своим обликом утверждающий силу, характер, первородство этой благородной профессии. Строитель с ударной комсомольской — вы угадываете это даже без подписи. У него уверенное, сильное лицо. За его плечами раскинулись стрелы могучих башенных кранов — это вы видите на снимке; за его плечами — наши будни, исполненные радостного пафоса созидания, — это вы тоже «угадываете», «прочитываете» в самом строе





Д. ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
Комсомольский секретарь

Д. ВОЗДВИЖЕНСКИЙ
Экзамен

Г. КОПОСОВ
Эстафета

В. ЧЕЙШВИЛИ
Из рейса









А. РУБАШКИН
Дирижер
Дмитрий Китаенко

В. ПАРАДНЯ
Кинорежиссер
Лариса Шепитько

Л. ШЕРСТЕННИКОВ
Привал геологов

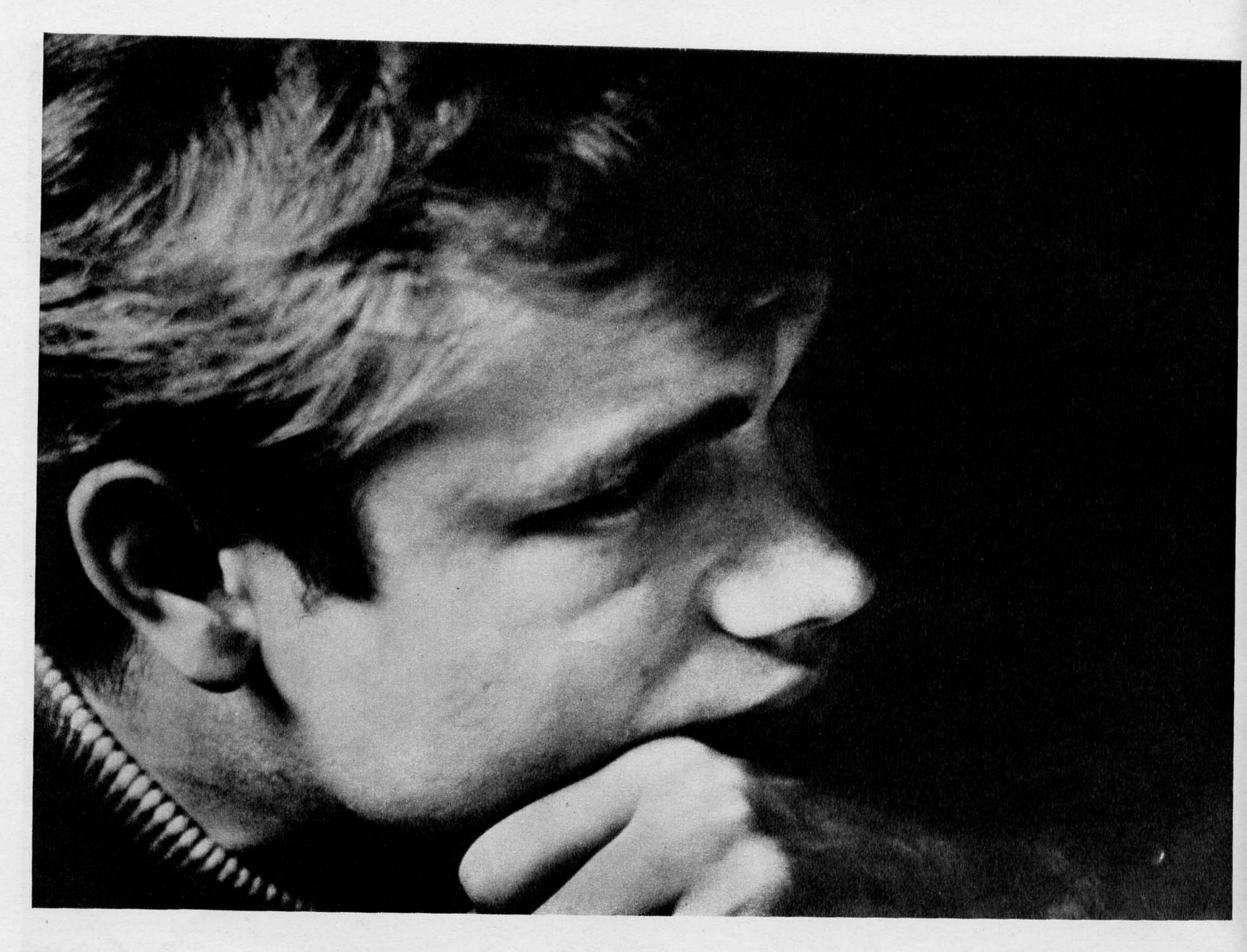
Л. РУЙКАС
Перед танцем

В. ЧЕЙШВИЛИ
Слушают музыку



этой фотографии. Это, по сути дела, плакат, высокая публицистика.
К тому же снимок весьма полемичен: это, несомненно, «постановочная» фотография. Тут угадывать не приходится: фоторепортер и не думал пускаться во все тяжкие, лишь бы скрыть, замаскировать свою «постановочную деятельность», выдать постановку за репортаж. Ничего подобного! Строитель позирует. Он смотрит прямо в объектив, на снимающего. Возможно, только что он обменивался с ним шутливыми репликами. Да и инструмент свой, мастерок, взял так, видимо, по просьбе фотографа. Но вот чудо: вы все это знаете, но никакой деланности, искусственности или сопутствующей им натянутости вы не чувствуете. Наоборот! Снимок вызывает у вас подлинное доверие, вы по-доброму расположены к этому знакомому незнакомцу. К этому славному парню. Такое чувство — бесценный результат.
Вот вам, попутно, еще одна иллюстрация на тему о неправомерности категоричных признаний или отрицаний того или иного метода съемки, того или иного подхода к решению задачи...

Тут же можно привести совершенно иной пример в подтверждение высказанной мысли, в ее развитие — пример съемки, когда между фотографирующим и теми, кого фотографируют, не было никакого видимого контакта. Я говорю о фотографии В. Мелихова «На лекции».
Конечно же, здесь не было ни предварительного уговора, ни возможности вмешаться своими действиями в композицию кадра. Но я утверждаю, что здесь этот необходимый контакт все же есть. Он не столь примитивен, чтобы искать его в «сговоре»: ты сядешь так, а ты — этак, ты возьмешь перо, а ты будешь листать тетрадь. Нет, здесь контакт иного рода. Это контакт людей, ничего не знающих друг о друге, незнакомых, но объединенных общим чувством: студенты увлечены лекцией, высказанным, по-видимому, спорным положением; они не хотят, не могут пропустить ни слова, сказанного лектором, но и не могут удержаться от соблазна обменяться мнениями — сейчас же, вот в эту самую секунду. Это состояние особой умственной, мыслительной напряженности одухотворяет их лица, делает их красивыми. Их



увлеченность, если хотите, интеллектуальный задор передались фоторепортеру, отметившему для себя эту тройку, выделившему ее из общей массы студентов. И хотя они, вполне вероятно, не видят человека с камерой, между ним и этой тройкой — контакт, связь, «тайный договор»: фоторепортер «вошел» в их круг, в святая святых их мыслей, их энтузиазма.

Именно это обстоятельство — при прочих обязательных, само собою разумеющихся условиях: мастерстве, профессиональном уровне — обеспечивает успех съемки, обещает снимок, в котором помимо чисто информационного факта — лекции, состоявшейся там-то, будет выражен характер молодых людей, их состояние, настрой, темперамент. Так возникнет обобщение, ибо, раскрывшись, как индивидуальности, эти трое выявили одновременно общие для своего поколения черты — умную любознательность, страсть к знаниям, настойчивость в поиске, критичность в мышлении.

Прежде чем обратиться еще к одному, на мой взгляд, чрезвычайно примечательному снимку, я бы хотел напомнить о недавней беседе на страницах «Советского фото» мастеров портрета. Речь зашла о пресловутой «фотогеничности», о значении внешнего облика человека для качества снимка. Суждения были единодушны:

А. Штеренберг: По-моему, не существует красивых или некрасивых людей... Строгая гармоничность черт лица не делает красивым человека злого и неприятного по натуре. И наоборот, если лицо светится умом, лучится нежностью или счастьем, какое значение может иметь не совсем правильный нос или недостаточно изящный овал лица?!

О. Макаров: Выигрышна или невыигрышна внешность — в любом из этих случаев необходимо искать внутреннюю красоту, жизнь духа человека, внутреннюю динамику характера.

Ведущие фотомастера едины в своем мнении — они против идеализации человека в фотопортрете, против приукрашивания его. Они внимательно следят за тем, чтобы человек не красовался перед фотоаппаратом...

Теперь взгляните на снимок Л. Шерстенникова «Топограф». Это по сути дела — портрет, психологический портрет человека определенной профессии, определенного склада ума, конкретного характера. Снимок крайне прост по своим чисто фотографическим особенностям, и эта простота, неперегруженность его не только излишней детализацией, но и композиционными, световыми ухищрениями позволяет вам лучше, спокойнее сосредоточиться на главном. Вы вглядываетесь в лицо топографа. Вряд ли вам придет в голову назвать его красивым в том общежитейском смысле, который некими неписаными законами делит че-





В. ЧЕЙШВИЛИ
Раздумье

Р. РАКАУСКАС
Пашня

Л. ШЕРСТЕННИКОВ
Топограф

ловеческие лица по разрядам их внешней привлекательности. Нет, черты лица этого человека не назовешь привлекательными, правильными. К тому же он вовсе не озабочен тем, как будет выглядеть на снимке, хотя объектив аппарата направлен прямо на него. И в то же время лицо его прекрасно. Оно поглощено работой ума, какой-то не дающей ему покоя мыслью. Кажется, что вот именно сейчас придет решение, отыскиваемое давно, и даже мускулы лица напряглись в решающем усилии.

Тому, что мы прочли на его лице, удивительно «аккомпанирует» фон — грубая, глыбистая, шершавая фактура скалы, усиливающая, оттеняющая волевую напряженность, непрекращающуюся работу мысли.

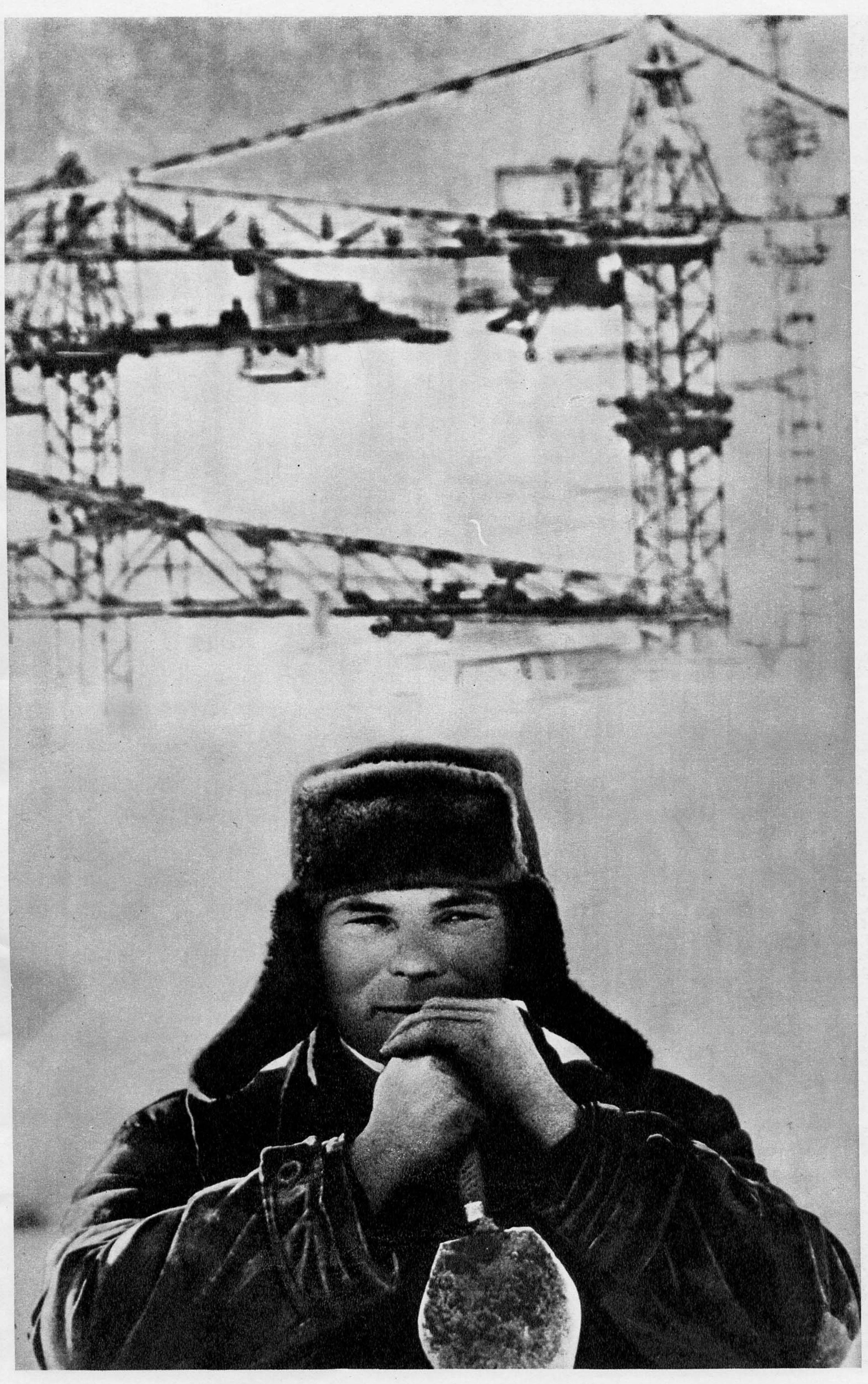
Характерно, что мысль, интеллект становятся одним из главных «героев» представленных тут снимков. Удивительна эта общность при всем обилии авторов, многообразии подходов к решению темы, манер. Спокойная сосредоточенность, тонкость умного красивого лица кинорежиссера Ларисы Шепитько на снимке В. Парадни, убедительность аргументов, лукавый юмор, с которым ведет разговор с невидимым нам собеседником комсомольский секретарь Д. Воздвиженского, веселый и чуть хитроватый огонек в глазах не унывающего ни в каких обстоятельствах шофера (фото В. Чейшвили). За этим общим — глубокая, подлинно гуманистическая, человеческая духовность нашей жизни, оптимизм и целеустремленность молодых современников.

Хорошо, что нашим фотожурналистам удалось это подметить, «схватить» и так непосредственно, точно и ненавязчиво выразить.

Удалось прежде всего потому, что в фоторепортерский поиск свой они шли хорошо оснащенными. Нет, не техникой, не новейшими, усовершенствованными до предела камерами с наипросветленнейшей оптикой, — это дело, хотя и не десятое, но, право же, и не первое — они были оснащены куда более сложной, куда более чувствительной «техникой» — техникой человековедения. Умением увидеть в человеке характерное для него, увидеть лучшее в нем. Раскрыть те его качества, которые и делают его типичным, ярким представителем современной советской молодежи.

Часто приходится слышать: фотожурналист такой-то — большой мастер композиции, вот этот — отлично ставит свет, другому удаются оригинальнейшие ракурсы. Очевидно, все эти суждения верные, справедливые. Но я не верю, что может быть столь узко, избирательно действующий талант, «талант на ракурсы». Нет, это не талант. Это — специализация, тренаж, направленность фотографического мышления, которую не так уж сложно в себе воспитать. Я не хочу этими рассуждениями бросить тень пренебрежения на качества чисто профессиональные, вовсе нет, — они чрезвычайно важны для каждого серьезно работающего фотографа. Но есть достоинство куда более завидное и, пожалуй, более редкое — умение увидеть в человеке — человека.
Это и есть талант.

И тогда нам нет нужды рассуждать о ракурсах, свете, о суетливых изысках, о подражаниях или оригинальничаньи. Тогда все естественно, искренне, правдиво. Тогда возникает образ времени и его людей...



М. КУХТАРЕВ
Чабан

В. МЕЛИХОВ
На лекции

И. АГАФОНОВ
Строитель

НАШ ДРУГ «ФРАЙЕ ВЕЛЬТ»

Еженедельник «Фрайе вельт», издаваемый Обществом германо-советской дружбы, — один из самых популярных журналов в ГДР. В настоящее время его тираж насчитывает 350 тысяч экземпляров. Чем объяснить столь широкое читательское признание? Видимо, тому несколько причин. Первая — и одна из основных — актуальность, злободневность публикуемых материалов. «Фрайе вельт» имеет собственных корреспондентов во многих странах мира, и, как правило, все важнейшие события жизни нашей планеты находят отражение на страницах еженедельника. Причина вторая — журнал широко и всесторонне освещает жизнь Советского Союза, знакомит друзей из ГДР со всеми последними достижениями нашей страны в областях экономической, технической, культурной. Третья — «Фрайе вельт» чрезвычайно щедро и с большим профессиональным умением использует фотоиллюстрации.

Сегодня уже общепризнано, что, значимая с точки зрения информационного содержания, «выигрышно» расположенная на журнальной полосе, фотография привлекает внимание читателя к материалу, и подчас именно она заставляет обратиться к тексту. Таким образом, говоря о современной фотожурналистике, мы непременно должны задаваться вопросом не только «что и как снято?», но «что и как подано?» в газете или журнале. В отличие от снимка на стенде выставки, снимок в прессе никогда не может существовать изолированно от всей полифонической конструкции издания; здесь он — деталь, которая должна заставить «сработать» весь механизм в соответствии с точным заданием.

Именно с этой точки зрения интересен и плодотворен опыт коллектива редакции журнала «Фрайе вельт». Поделиться своими соображениями об особенностях использования фотографии немецкими коллегами мы попросили заместителя главного редактора журнала «Огонек» Бориса Иванова. Фоторепортаж из редакции «Фрайе вельт» представил нам фотокорреспондент Виктор Сакк.

Борис ИВАНОВ,
заместитель главного редактора
журнала «Огонек»

«Фрайе вельт конкрет» — так называется одна из рубрик еженедельника «Фрайе вельт», издаваемого в ГДР.
Что означает в переводе с немецкого слово «конкрет»? По-русски это значит «по существу» или «фактически». Конкретность, злободневность материала ставят во главу угла всей своей работы литературные сотрудники и фоторепортеры, и художники-оформители, и бильдредакторы журнала. Используя не столь уж богатую палитру полиграфических средств (в их распоряжении, например, всего лишь три цвета — белый, черный и красный), оформители, исходя из фактической ценности материала (содержание диктует форму), так его «подают», преподносят читателям, что он приобретает конкретное звучание, становится шире, глубже, бросче.
В чем же «изюминка», своеобразие, секрет, что ли, мастерства оформителей, фоторепортеров, бильдредакторов «Фрайе вельт»?
Начну с обложек. В России говорят: по одежке встречают, по уму провожают. В еженедельнике такой одежкой являются первая и четвертая (внешние) обложки. У нас еще принято считать (особенно этого взгляда придерживаются фотомастера), что текст, даже самый-самый минимальный, на первой обложке портит изображение, что она должна быть чуть ли не миниатюрным стендом для лучшей работы — вырежь, в рамку и на стенку! С такими консервативными взглядами во «Фрайе вельт» давно покончено. В журнале осталось «консервативным» (что правильно) только место для названия. Оно всегда наверху, во всю страницу и, как правило, на красном фоне. Ниже печатается фотография, по которой на видном месте дается, нет, не содержание, а сообщение о глав-





Репродукции из журнала «Фрайе вельт» (№№ 10, 02, 1970 г.)

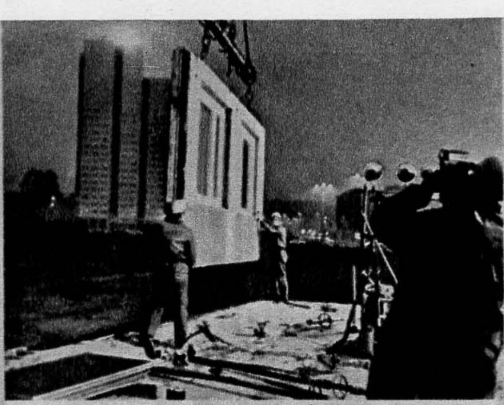
LENIN IM FOTO

10

In einer Serie historischer Bilddokumente, von denen einige um die ganze Welt gegangen, andere kaum bekannt sind oder sogar zum erstenmal in einer deutschen Zeitschrift veröffentlicht werden, will FREIE WELT – bis zum hundertsten Geburtstag W. I. Lenins am 22. April 1970 – aus Momentaufnahmen ein charakteristisches Bild des großen Revolutionärs und Staatsmannes zeichnen.

An einem kalten Winterabend im Januar 1919 fuhr Lenin nach Sokolniki, das damals noch ein Vorort von Moskau war, um seine Frau zu besuchen, die sich dort in einer Waldschule von einer Krankheit erholte. Er fuhr fast jeden Abend hinaus, aber diesmal brachte er Nadja, wie er sie nannte, eine besondere Überraschung mit: eine Kanne voll frischer Milch. Vor der Abfahrt drückte Lenin die Milchkanne dem begleitenden Wachmann, Tschebanow hieß er, in die Hand und ermahnte ihn, den Deckel gut festzuhalten, damit ja kein Tropfen von der kostbaren Flüssigkeit verlorengehe. Unterwegs wurde der Wagen von bewaffneten Banditen gestoppt. Tschebanow, zum Schießen berufen, hielt die Milchkanne. Die Verbrecher warfen sich ins Auto und brausten davon. Lenin blickte auf Tschebanow, der unentwegt die Milchkanne an sich preßte, und brach in ein erleichtertes Gelächter aus. Unterdessen schwebte Nadjeshda Konstantinowna wegen der Verspätung in tausend Ängsten. Ein Hauch dieser Angst, die sie seit dem Attentat vom August 18 nicht mehr losließ, erscheint auch auf unserem Bild vom Mai 19 in ihren Augen, in der Geste der linken Hand, jäh geweckt durch den überraschend auftauchenden Fotografen.

Es besteht eine Scheu, Lenin ein Privatleben zuzuschreiben wie jedem gewöhnlichen Menschen; zu Recht, wenn unter Privatleben spießerhafte Trennung von der Arbeit, von der Politik verstanden wird, zu Unrecht, wenn menschliche Bindungen gemeint sind. Lenin lernte Nadjeshda Krupskaja 1894 in Petersburg in einem marxistischen Zirkel kennen. Sie war ein Jahr älter, ein schlankes Mädchen mit einem klaren, schönen Gesicht. Als sie im Gefängnis auf ihr Urteil wartete, sprach er ihr in einem Brief zum erstenmal von seiner Liebe. Als er in der sibirischen Verbannung saß, bat er sie nachzukommen und seine Frau zu werden. „Meinetwegen auch deine Frau“, antwortete sie scherzhaft. Am 10. Juli 1898 heirateten sie in Schuschenskoje. Beide sprachen so gut wie nie von ihren Gefühlen. Erst lange nach seinem Tode hat Nadjeshda Konstantinowna einmal geschrieben: „Wir waren in den Flitterwochen, und das verschönte die Verbannung. Daß ich davon nichts in meinen Erinnerungen schreibe, bedeutet keineswegs, daß es in unserem Leben keine Liebe und keine Leidenschaft gegeben hat. Aber Spießertum konnten wir nicht leiden ... Iljitsch und ich hatten einander schon als fertige revolutionäre Marxisten kennengelernt, und das gab unserem Leben und unserer gemeinsamen Arbeit das Gepräge.“



Ein historischer Augenblick: Die erste Platte wird eingeschwenkt (22. Oktober). Vor Ort: Die letzte Platte des Objekts 2.55 wurde am 12. Dezember gelegt.



Auftakt (?) am Leninplatz: Lenins „Große Initiative“ als Argument.

Die „Brombergs“ und ihr Brigadier: Vor der ersten Schicht am Leninplatz.

METER UND STUNDEN



POTSDAM - ICH WAR DABEI

1418 Tage erlebte er den Krieg an den Fronten zwischen Eismeer und Schwarzem Meer. In jenen vier Jahren hat ihn kaum jemand ohne Kamera gesehen. Seine Bilder trugen seinen Namen um die Welt. In den letzten Tagen des Krieges kam er zum erstenmal nach Berlin. Als die Sieger sich in Potsdam trafen, war er auch dabei. Fünfundzwanzig Jahre danach kehrte Jewgeni Chaldej, der FREIEN WELT seit langem durch freundschaftliche Zusammenarbeit verbunden, nach Berlin und Potsdam zurück: um zurückzuschauen auf das, was war, um zu sehen, was geworden ist, um zu erkennen, was morgen sein wird.

Mit der Erinnerung ist es eine eigene Sache. Chaldej legt seine alten Fotos auf den riesigen runden Konferenztisch – der seinerzeit als Sonderauftrag in einer Moskauer Möbelfabrik angefertigt werden mußte, weil sich in ganz Berlin kein passendes Möbelstück auftreiben ließ –, die Sessel stehen akkurat an ihren historischen Plätzen, fast genau kann Chaldej die Szenen des Sommers 45 rekonstruieren, hier saß

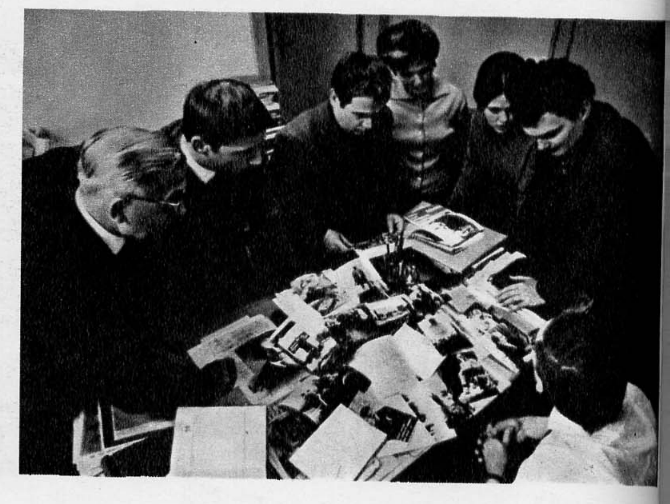
Rückkehr nach fünfundzwanzig Jahren: In diesen Tagen kam der sowjetische Fotoreporter Jewgeni Chaldej nach Potsdam (Bild rechts), wo er während der historischen Potsdamer Konferenz der drei alliierten Regierungschefs im Juli und August 1945 seine Kamera neben amerikanischen und englischen Fotoreportern aufgebaut hatte (Bild oben).



6

«Потсдам — я был при этом» — так начинается рассказ о творчестве Е. Халдея





Заместитель главного редактора журнала «Фрайе вельт» И. Уман

Обсуждается макет очередного номера

На съемках по заданию редакции

В отделе иллюстраций

Фототека «Фрайе вельт»


Служебный
ПРОПУСК № 2308
Выдан Халдей Е А
Должность фото коррес
Звание
№ личного документа
на ПРАВО ПРОХОДА на территории
4 объекта
1945 г.

Chaldejs Ausweis für die Potsdamer Konferenz

rchill, dort stand Truman, da
ben trat Stalin Attlee entgegen,
ihn als neuen englischen Pre
rminister zu begrüßen. Unver
ens gerät Chaldej in eine Füh
g und geht ein Stückchen mit
einer Stelle korrigiert er den
rer. Der schaut ihn zweifelnd an.
er sind Sie?" — „Mein Name ist
ldej." Freundliches Lächeln.
nn wissen Sie natürlich besser
scheid." Chaldej ist bekannt in

Potsdam-Cecilienhof. Viele seiner
Fotos hängen im Schloß. Chaldej
weiß Bescheid. Trotzdem schüttelt er
den Kopf. Die Atmosphäre jener
Sommertage läßt sich nicht so leicht
beschwören. Alles ist verändert: das
neue Berlin, aus dem er nach Pots-
dam herübergekommen ist, die fröh-
lichen, jungen Menschen, die Ceci-
lienhof bevölkern — 1945 war hier
noch kein deutsches Wort zu hören.

Fortsetzung Seite 8

7

ном, не побоимся сказать, сенсационном материале в номере. Одна, две, три фразы — крупно, мелко — разным кеглем и размером. Одна фраза как бы подчеркивает, оттеняет другую. Это сразу привлекает читателя, заставляет его заглянуть внутрь журнала. А «зацепившись» за один, коротко и остроумно объявленный на обложке репортаж, читатель ищет другие материалы. Такова уж психология.

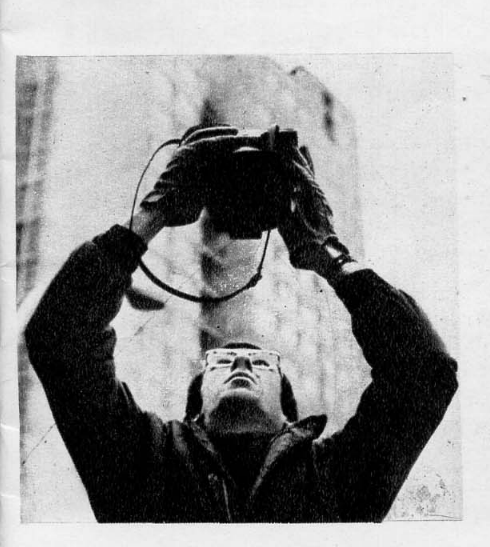
Фотографии по своему формату не стандартны: квадратные, вертикальные, четырехугольные. Часто обложка состоит из нескольких кадров. Или из кадра выделяется, высвечивается лицо, эпизод и печатается в рамке на фоне этого кадра. Чрезвычайно редко, как исключение, помещается на обложке рисунок. Из восемнадцати номеров я увидел только одну рисованную обложку. То была иллюстрация к роману Юрия Бондарева «Горячий снег», который «Фрайе вельт» начинал печатать с продолжением именно с этого номера.

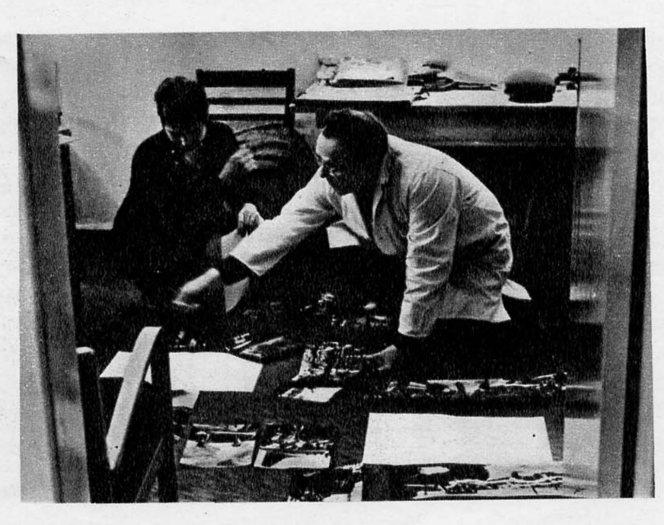
Вообще рациональность расположения материала, экономия места — альфа и омега оформителей «Фрайе вельт».

Год 1970-й был знаменательным годом для всего мира. Прогрессивное человечество широко отмечало 100-летие со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Интересно подошли к решению ленинской темы в еженедельнике. Оформители использовали свой излюбленный метод — лаконичность. Из номера в номер важнейшей теме отводился разворот. Чтобы он отличался внешним рисунком от всех других, оформители избрали постоянный для него цвет — маренго. С такой же неукоснительной последовательностью они размещали на развороте только три компонента: на полосу-полторы фотографию Ленина той или иной поры его жизни и деятельности; на красном фоне заголовок «Ленин в фотографиях» и сбоку (справа, слева), реже внизу — текст, набранный броским, специально для этого разворота избранным, шрифтом.

Большое внимание редакция уделяла и другой знаменательной дате — 25-летию разгрома германского фашизма. Журнал предложил читателю несколько разнообразных интересных подборок фотографий. Снимки сегодняшнего дня сочетались с фотографиями историческими, ставшими теперь уникальными. В канун праздника Победы редакцию посетил советский фотокорреспондент Евгений Халдей, снимавший четверть века назад падение Берлина, Потсдамскую конференцию. На страницах «Фрайе вельт» снова ожили эти кадры и рядом с ними — снимки, рассказывающие о счастливой жизни социалистической страны.

На «летучках» в редакции «Огонька» мне очень часто приходится слышать от репортеров, что чуть ли не все мало-мальски удачные фотографии нужно печатать крупным планом. Тогда, мол, они лучше смотрятся. В принципе это верно. Но ведь, как говорится (снова напрашивается русская поговорка), мал золотник, да дорог. Все зависит оттого, насколько злободневна, художественно значима и как подана на журнальной странице фотография. И еще: из каждого правила есть исключение. Оформители «Фрайе вельт» исходят из объема своего издания. А он невелик — сорок страниц. Поэтому большая фотография размером в полторы полосы — одна-две на номер. Остальные же занимают чет-











Репродукции из журнала «Фрайе вельт» (№№ 13, 17, 1970 г.)

верть и менее (превалирует менее) страницы. Но зато в журнале вы не увидите ни одной неиллюстрированной полосы. Как же у читателя создается впечатление «крупности» иллюстративного материала? Этого зрительного эффекта оформители добиваются искусством расположения фотографий. Они могут на полполосы так разверстать одну под другой три фотографии, что вкупе они смотрятся как одна. Их объединяет единство темы, идеи, замысла. Удачный пример тому — воспроизводимый здесь разворот под общим названием «Интервью».

Очень часто используется метод «подкладки». На черном фоне в белой тонкой рамке — высветленное изображение. Рядом заметка подпись — текст навыворотку. Значительные спуски, белые поля рамки — тоже в арсенале оформителей. На виньетки, заставки, рисованные заголовки, так называемые «фонари» наложено табу. И никакой безвкусной симметрии. Иногда, ненавязчиво, оформители совмещают на одной площади рисунок и фотографию. Но прибегают они к подобному приему лишь в том случае, когда само содержание отвечает этой форме. Тому примером может служить постоянный раздел журнала, в котором помещаются юморески, анекдоты, информация, литературные миниатюры. К пестроте литературной — пестрота графическая. Оправдано!
Элегантная строгость — это третий (рациональность, экономия) и последний пункт в своде законов журналистов «Фрайе вельт», занятых внешним обликом своего издания.
Что же, кроме собственной изобретательности, чувства меры, еще помогает им, несмотря на скудость, как я уже говорил выше, палитры средств, делать свой еженедельник ярким, непохожим один номер на другой? Это — высокая требовательность при отборе фотографий. Они в журнале все разные и по сюжету, и по композиции. Отличны одна от другой и по психологическому настрою изображенных людей, по внутреннему движению.
Мало встретишь в журнале этаких бодреньких оптимистов по подсказке, улыбающихся по просьбе фотокорреспондента. А если уж и улыбка, то от самого сердца. Правду, только правду фиксирует объектив! Надо сказать, что немецкие друзья широко используют работы советских фотожурналистов. И часто, признаемся себе в этом, наши фотографии выглядят в изданиях ГДР более эффектно и ярко, чем в наших отечественных изданиях.
Журнал преследует одну основную цель — публицистически сильно и журналистски деловито информировать читателя о всех новостях жизни в Советском Союзе и Германской Демократической Республике, рассказывать о постоянно крепнущей дружбе между советским и немецким народами. Достижению этой цели служат все журналистские средства, в том числе и фотопублицистика, умело используемая на страницах «Фрайе вельт».

«ВСТРЕЧИ С БЕРЛИНОМ»*

Роман ГРИГОРЬЕВ,
кинорежиссер

Если бы мне пришлось быть рецензентом этой книги на телевизионных «страницах», я прежде всего постарался бы взять несколько интервью у людей разных профессий и обратился бы к ним с двумя вопросами: «Читали вы когда-нибудь фотокнигу? И знаете ли вы, что это такое?»

И сделал бы я это отнюдь не потому, что такие интервью сейчас модны. Просто хочется разобраться в том, что такое фотокнига.

Может быть, это свидетельство моей неосведомленности, но я запомнил только выдающиеся работы В. Пескова, где обычно с фотографиями соседствует довольно обширный текст, и одну, так сказать, «чистую» фотокнигу — «Мой Париж» И. Эренбурга. Это яркое, своеобразное фотопроизведение врезалось в мою память благодаря индивидуальному почерку автора, остроте его фотовзгляда, умению увидеть через деталь целую жизнь.

И, открывая первую страницу фотокниги Георгия Петрусова «Встречи с Берлином», не скрою, я думал о том, есть ли в ней подобные качества, сумел ли автор по-своему, «по-петрусовски» рассказать о Берлине, сумел ли увидеть через деталь, через один или ряд фактов, через цепь мгновений целую жизнь?

Я рад сразу ответить одним словом — сумел.

Творчество Георгия Петрусова нам знакомо давно. Талантливый фоторепортер и фотохудожник, он всегда был прежде всего вдохновенным певцом нашей советской жизни, нашей советской земли. Он всегда, не скрывая, радуется нашей жизни, всегда горячо влюблен в нее. Наверное, поэтому так прекрасны, так незабываемы его знаменитые волжские пейзажи, его обошедшая, пожалуй, фотовыставки всего мира, «Кабардинская девушка», его фотолетопись Магнитки... И многое, многое другое, что давно уже принадлежит советской фотоклассике. Для нас, кинодокументалистов, он соратник по общему делу, интересный и верный спутник в наших походах по дорогам пятилеток. Вместе с нами он был свидетелем выдающихся событий советской жизни. И не случайно литературный комментарий к его фотокниге написал кинодокументалист Роман Кармен. Весной 1945 года военный корреспондент Совинформбюро Георгий Петрусов и фронтовой оператор Роман Кармен в грохоте боев вошли в поверженную столицу гитлеровского рейха, в Берлин, освобожденный Советской Армией от фашизма. А в 1969 году, когда Кармен со своей группой снимал фильм «Товарищ Берлин», произошла вторая встреча с Берлином и у Петрусова, на этот раз с новым, возрожденным Берлином, столицей ГДР.

Таким образом, в фотокниге Георгия Петрусова Берлин запечатлен дважды, на разных рубежах нашей эпохи. И в первом, и во втором образе петрусовского Берлина присутствует весна. Но она не только в цветении деревьев сначала на фоне пустынных улиц с разбитой, раздавленной, превращенной в прах гитлеровской военной техникой, а затем на фоне наполненных кипением стройки сегодняшних улиц столицы ГДР. Весной Победы дышит давно известный снимок концерта Руслановой на ступеньках рейхстага, когда далеко вокруг разносилась раздольная мелодия русской песни. Весна новой жизни лучится, солнечно бьет нам в глаза со снимков нынешнего Берлина, озаренного ясным человеческим счастьем. Петрусов показывает нам прежде всего весну в человеке.

Навсегда запомнится лицо советского полководца маршала Жукова. Его портрет был сделан в Карлсхорсте 9 мая 1945 года, в тот момент, когда состоялось подписание акта о безоговорочной капитуляции фашистской Германии. «Схваченный» в момент исторического события, портрет этот явился выдающимся художественным достижением Петрусова. В образе маршала Советского Союза как бы сконцентрированно переданы историческая правота, воля, несгибаемая сила, уверенность в победе всего нашего народа.

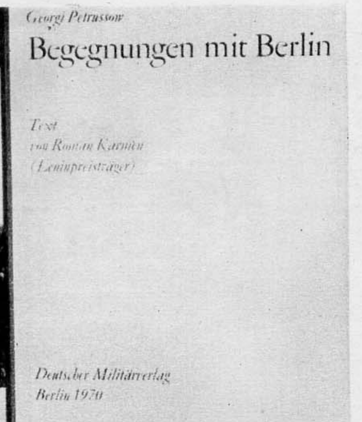
Портрет всегда был, пожалуй, наиболее сильной стороной творчества Петрусова. И на сей раз, в фотокниге, портреты отмечены зоркостью, свежестью подлинного реализма и жизнеутверждающей правды. Петрусов не любит застывшую натуру, он и сейчас, как и в сорок пятом, схватывает своей фотокамерой лицо, психологию человека в движении жизни. Поэтому так впечатляют добрая улыбка Вальтера Ульбрихта, сосредоточенность актрисы Елены Вайгель, как бы устремленность в новые дали науки во взгляде ректора университета доктора Винцбергера... Интересен портрет первого секретаря окружкома СЕПГ в Берлине Пауля Фернера, сделанный во время посещения берлинских строителей.

Но показ человека в фотокниге «Встречи с Берлином» не прерогатива портретного жанра. Вся книга щедро населена людьми, они герои зарисовок, репортажных снимков. Такое решение органически вытекает из главной мысли фотоповести Петрусова — показать путь нового поколения немцев, от весны 1945 года до 25-летия социалистической Германии. И в раскрытии этого замысла, определяющего идейно-художественную направленность книги, ее сюжетно-тематическую композицию, ключевым, а говоря точнее, изначальным для меня является напечатанный на 21-й странице книги удивительный снимок «Военнопленные на Шпандауэрштрассе».

Продолжение см. на стр. 44

* «Встречи с Берлином», фотокнига Георгия Петрусова. Изд. АПН и Военное издательство ГДР.





КЛУБ «СОВЕТСКОЕ ФОТО»-70»

СВОЙ СТИЛЬ

Председатель клуба кандидат филологических наук М. Громов





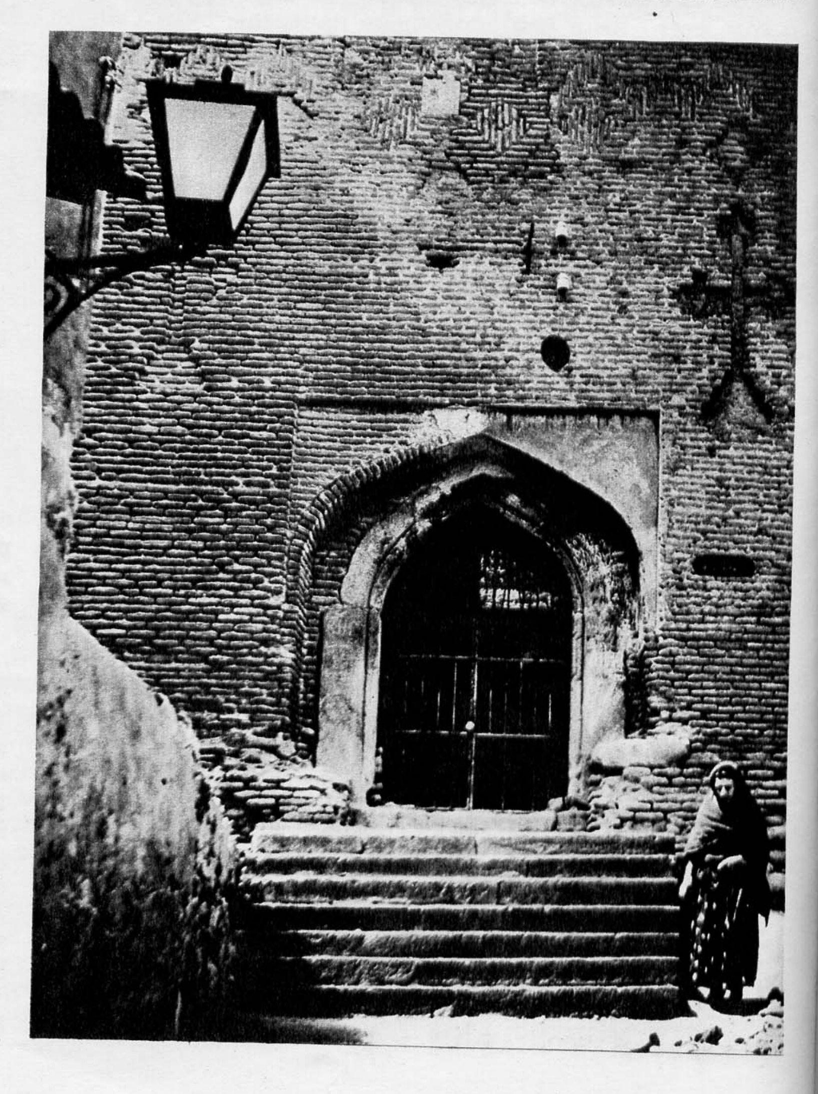
В снимках Иллариона Баева нет каких-то необычных, редких сюжетов. Его снимки не удивляют, не поражают (вот это момент!). Создается впечатление, что Баев сознательно игнорирует броское, эффектное, акцентируя внимание на будничном, повседневном. Но это повседневное, обыкновенное невольно приковывает к себе внимание, заставляет задуматься...

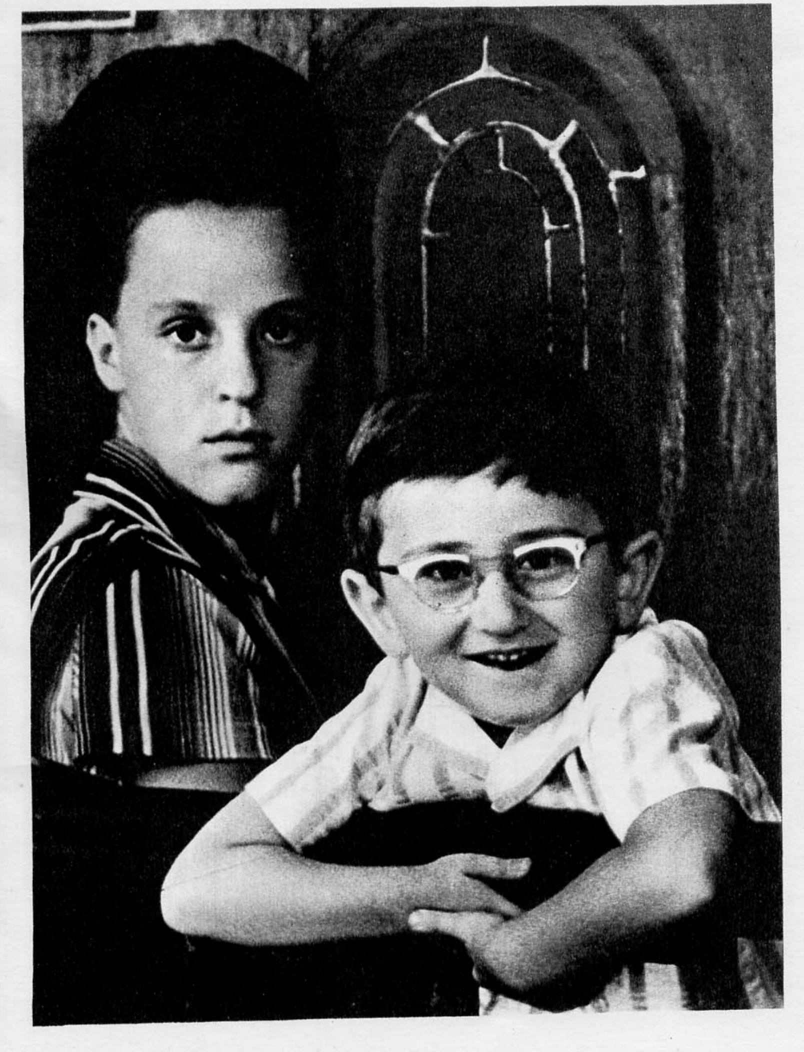
После рекордной проходки метростроевцы идут по тоннелю. «Выигрышное» было раньше — в рекорде. Но Баев зафиксировал скромное, незатейливое, спокойное. Нет бурного ликования, есть усталость от работы, есть хорошее настроение.

В снимке «На детском утреннике» мы не видим полностью лиц мальчишек. Но глаза, даже затемненные, почти «в провале», пронизаны неподдельной радостью. Снимок очень прост в изобразительном отношении. Схваченный момент не так уж редко встречается. Но надо заметить его.

Снимок «Два настроения» невольно останавливает внимание. Молодая женщина и мальчик смотрят прямо в объектив. Женщина — красива, с чувством собственного достоинства, мальчик — умное лицо и ребячья непосредственность восприятия мира. Возможны самые разные толкования сюжета. Возможны потому, что снимок нужно смотреть не второпях, не в спешке...

Сдержанность, уравновешенность в выборе изобразительных средств, в осуществлении авторского замысла характерны и для других работ Ил. Баева — пейзажа «Старый Тбилиси», для портрета С. Максашвили.





Художник стоит на фоне созданной им картины. Взгляните на его лицо — лицо человека, только на первый взгляд бесстрастного. Присмотревшись внимательней, мы увидим художника, творца, не просто удовлетворенного плодами своего труда, а поглощенного замыслами будущих произведений.
Так будничное, повседневное, попадая в поле зрения Иллариона Баева, становится по-настоящему интересным, незаурядным.
Нельзя не отметить и отличное владение техникой. Уравновешенность композиции, грамотное освещение, динамичность изображения.
Несколько слов о самом авторе. Илларион Баев по образованию инженер, член фотоклуба «Грузия». Ему 33 года, из них «фотографических» — всего лишь шесть. Но уже найдены своя манера творчества, свой стиль. А это обещает многое.

М. АЛЕКСЕЕВ

Фото
Иллариона
БАЕВА

На детском утреннике

После рекордной проходки

Старый Тбилиси

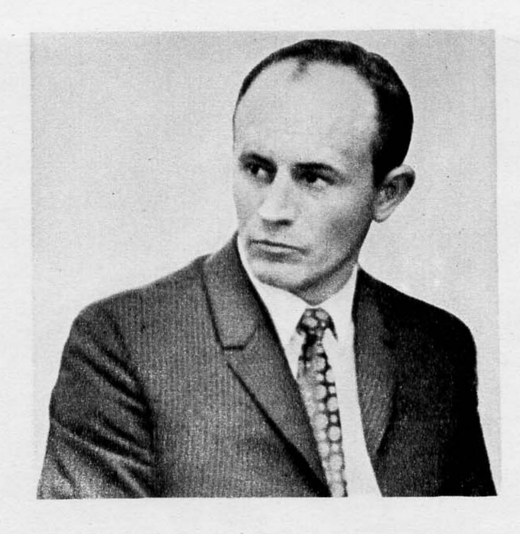
Раздумье

Два настроения



ПРЕДСТАВЛЯЕМ
ЛАУРЕАТА

ЛЮДАС РУЙКАС



Лес

Ан. ВАРТАНОВ



Впервые я увидел Людаса Руйкаса год назад, когда девять литовских фотографов привезли свою выставку в Москву и накануне ее открытия в Доме журналиста показывали свои работы в кафе «Русский чай» сотрудникам журнала «Советское фото», столичным фотомастерам и критикам. Был погожий летний день, мы сидели за столиками приветливого кафе, рассматривая снимки, которые их авторы расставляли возле стенки и коротко комментировали. Первым показывал свои работы Руйкас. И первые же его снимки, посвященные более чем традиционной теме — новорожденным, поразили присутствующих. Одним сюжетное решение Руйкаса показалось слишком сухим, даже жестким, других, напротив, восхитила самостоятельность фотографа в трактовке извечной темы.

Потом было немало просмотров работ Руйкаса, было немало суждений и споров о его творчестве, но главное осталось незыблемым и по сей день: это способность фотографа любую, даже самую «затасканную» тему трактовать по-своему, свежо, необычно. Каждый, хоть немного занимавшийся фотографией, знает: «ахиллесова пята» ее состоит именно в том, что за воссозданной на снимке натурой нередко не угадывается или почти не угадывается индивидуальность снимающего. Художники и сегодня любят вспоминать в укор фотографии слова, сказанные когда-то знаменитым критиком о том, что если «сто отличных фотографов станут фотографировать один и тот же предмет — мы получим от всех одну и ту же, нисколько не разнообразную картинку».

Я не раз думал: будь моя воля, показал бы я работы Руйкаса тем, кто до сих пор считает, что в фотографии нет места личности ее автора. Каждый снимок Руйкаса — это тема, уже не раз и не два использованная до него в фотографии. И в то же время каждый снимок Руйкаса — это свое, собственное, ни с чьим не схожее восприятие мира.

Первое время, раздумывая над снимками Руйкаса, я видел в их авторе, прежде всего, отличного полемиста, неутомимого спорщика. Так и казалось, что Руйкас, приступая к той или иной теме, движим откровенным желанием опровергнуть общеизвестные, ставшие уже хрестоматийными, истины. Вернее, даже не истины, а некоторые предрассудки, настолько живучие, что они нередко кажутся истинами.

Руйкас многими своими снимками активно борется со штампами нашего восприятия мира. Скажем, стало уже общим местом показывать на снимках стаи птиц, летящими на фоне бездонной сини неба. Ракурс снизу вверх, темные точки-тела птиц на светлом фоне — эти фотографические качества были неотъемлемой частью образа, создаваемого на множестве снимков.

Снимая стаю птиц, Руйкас сделал все наоборот. Он забрался так высоко,что летящие чайки оказались ниже его. Ракурс стал непривычным: сверху вниз, тональное решение неожиданным: белые точки на темном фоне моря.

Не надо, впрочем, думать, что своеобразие фотографа — лишь в субъективности взгляда на мир, в авторском лиризме. Индивидуальность Руйкаса не в том, чтобы продиктовать жизни свои представления о ней, а в том, чтобы выявить и подчеркнуть реально сущее. Из множества признаков и свойств, открывающихся его взору, он отбирает то, что соответствует и качествам находящегося перед камерой мира, и его авторским представлениям о нем. Эпический взгляд присущ его работам не меньше, нежели лирический.

Особенно в пейзажах. Тут проявляется способность автора почувствовать и передать силу, величие природы, ее могучее спокойствие. Уходящие в небо сосны в зимнем лесу сняты так, что в их торжественном молчании слышен голос веков. Изморозь, дымка, едва пробивающиеся лучи солнца — все это воссоздано на снимке чисто фотографическими средствами («Лес»).

Использование средств фотографии у Руйкаса — большого мастера владеть ими — бывает весьма разнообразно и нередко предельно просто. Скажем, в «Озере Симнджюс» важное место в композиции занимает белое поле фотобумаги, которое прорезано полоской берегового леса и его отражением в воде. В «Пригороде», напротив, три четверти листа занимает совершенно черное, без всяких деталей, пятно. Казалось бы, куда как просто! Но достаточно внимательно приглядеться к тому, какую важную роль играют эти черные и белые пятна, чтобы стало ясным, сколько фантазии и труда кроется в руйкасовской простоте. Например, черное пятно в «Пригороде» в сочетании с ярко светящимися окнами домов создает незабываемый гордый образ города, шагнувшего далеко за черту своих старых границ. Снимок этот — один из наиболее впечатляющих в коллекции мастера — еще с одной стороны раскрывает его творческую манеру. Природа

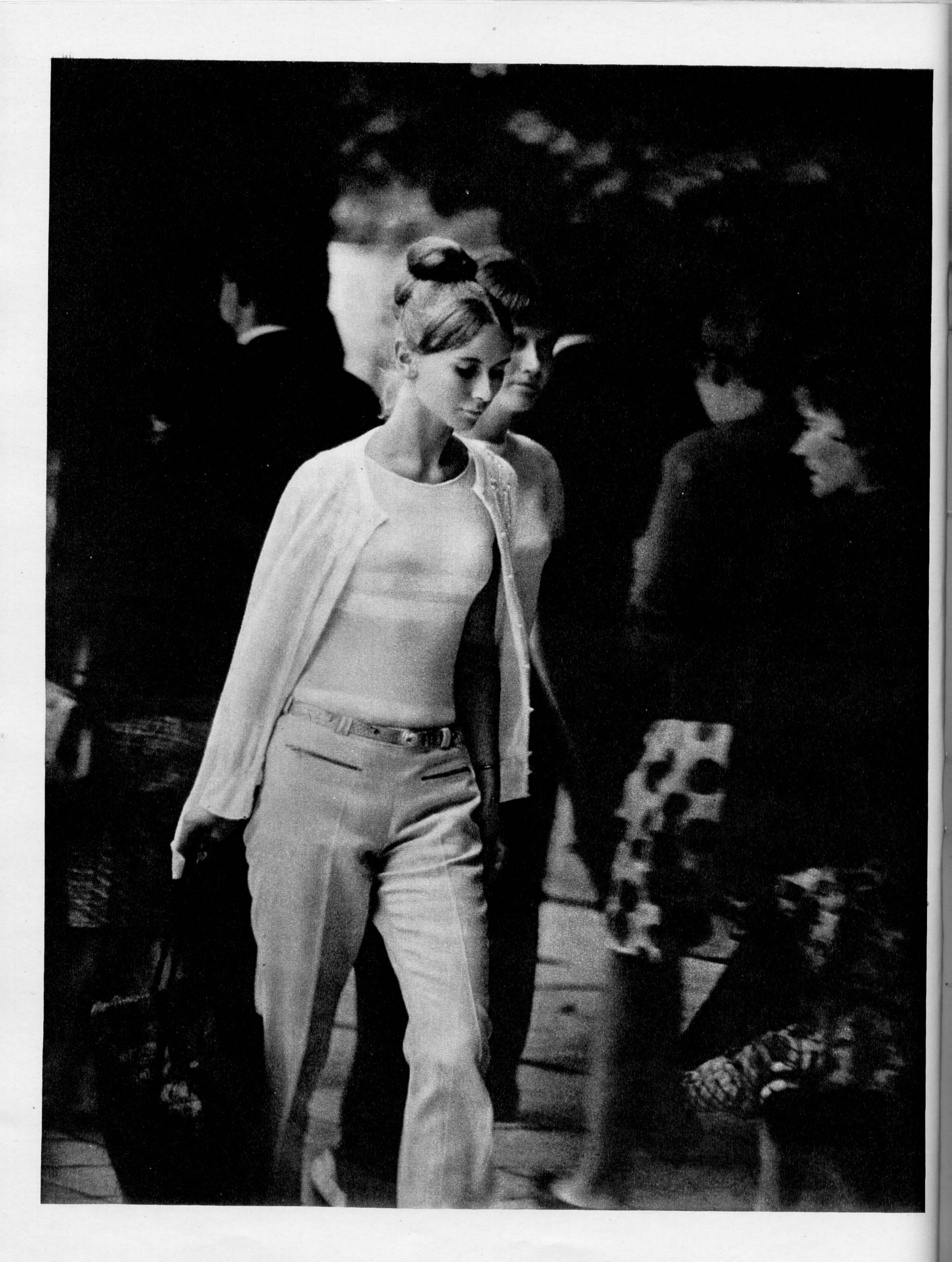




**Фото
Людаса
РУЙКАСА**

Летний мотив

Озеро Симнджюс

Пригород

у Руйкаса, даже когда она безлюдна, подразумевает для оценки ее масштаба внимательный и проникающий вглубь взгляд человека, его незримое присутствие. Женщина в творчестве Руйкаса занимает совершенно особое место: об этом одном, пожалуй, можно было бы написать целую статью. Создавая самые разные женские образы, Руйкас, которого не назовешь поклонником психологической фотографии, здесь становится проникновенным психологом. Мало того, он демонстрирует немалое искусство недосказанного повествования: в «Портрете оперной певицы Г. Каукайте» созвучие внутреннего состояния персонажа с разлитым в пейзаже настроением способно многое сказать внимательному зрителю. Руйкас, последовательный противник «сладкой» фотографической красивости, умеет раскрыть своеобразную прелесть женского характера, как бы по-разному он ни

Фото
Людаса
РУЙКАСА



Моя мамочка



Портрет
оперной певицы
Г. Каукайте

проявлялся. «Моя мамочка», скажем, показывает маленькую девочку, но во взгляде фотографа нет столь распространенного в таких случаях умиления. В «Летнем мотиве» две девушки в белом выхвачены из потока городской толпы: они представляют собой лишь часть бесконечного движения улицы. Красивые, эффектно выделяющиеся среди остальных, девушки эти вместе с тем — сама сосредоточенность и деловитость. Вершина этой линии у Руйкаса, конечно же, «Гражина». И не потому только, что она получила высокую награду на недавней Международной фотовыставке: в ней, думается, счастливо соединились такие разные качества мастера, как его любовь к женскому портрету, умение создавать эффектные композиции и способность, владея секретом красоты истинной, не впадать в красивость.
Вот что интересно: и здесь Руйкас умеет, не греша против истины, выразить свое «я» в фотографии. Достаточно сравнить «Портрет на память», сделанный с той же натурщицы, — с «Гражиной». Гражина, какова она в жизни (если условиться, что в «Портрете на память» Руйкас ее запечатлел после работы именно такой), — молоденькая девушка, почти девочка, с невинно вопрошающим взглядом больших круглых глаз. «Гражина» (какой она стала у Руйкаса в произведении, снискавшем широкую популярность) — исполненная лукавства и сознания своей неотразимости женщина.
Сопоставление двух портретов одной модели заставляет лишний раз удивиться способности фотографа создавать свой собственный, лишь только ему присущий художественный образ. Таков уж Руйкас — мастер, обладающий яркой, неповторимой индивидуальностью.

НОВЫЕ КНИГИ



ФОТОЛЕТОПИСЬ МУЖЕСТВА

Это рассказ о подвиге, быть может, самом массовом в истории. О беспрецедентном героизме сотен тысяч жителей Ленинграда, выстоявших в огненном кольце блокады. О мужестве защитников легендарного города.

Есть уже множество книг, посвященных подвигу города на Неве. Их будет еще больше, ибо никогда не потускнеет память о павших, не иссякнет глубокий и трепетный интерес народа к людям блокадного Ленинграда, к каждому из девятисот дней, ставших одновременно позором для фашизма, с его каннибальскими планами, и торжеством нового человека, воспитанного советской эпохой.

Но даже в ряду этих искренних, взволнованных повествований заметно выделяется книга «О подвиге твоем, Ленинград», выпущенная издательством «Изобразительное искусство»*. Это не фотоальбом, хотя громадную часть использованного в книге материала составляют документальные, ставшие историческими снимки 1941—1945 годов. Это не сборник репродукций произведений изобразительного искусства. Наконец, это не собрание воспоминаний, хотя и приведены в нем десятки рассказов, записанных со слов участников обороны Ленинграда, строки из дневников ленинградцев, фотокопии документов. Авторы не слишком озабочены «чистотою жанра»; они берут на вооружение наиболее выразительные из средств литературы, поэзии, изобразительного искусства и журналистики. Здесь, под одной обложкой, строки стихов Маргариты Алигер и Ольги Берггольц, Михаила Дудина и Вадима Шефнера, работы художников Ю. Непринцева, В. Остроумовой-Лебедевой, С. Юдовина, Т. Глебовой, статьи из ленинградских газет блокадной поры, фронтовые схемы, интервью, взятые уже сегодня, в наши дни, — у Героя Советского Союза генерала армии И. И. Федюнинского, адмирала В. Ф. Трибуца, генерал-лейтенанта С. Н. Борщева, советских и партийных работников. И — снимки, снимки, ставшие хрестоматийными, но не перестающие трогать нас своей достоверностью; снимки менее известные, запечатлевшие деталь, штрих, лишь одно из мгновений великой эпопеи. Весь этот чрезвычайно разнородный материал складывается в картину на удивление емкую, выразительную и волнующую. Союз многих искусств дает составителям альбома завидный простор для публицистических размышлений и сопоставлений, сравнений, столкновений, контрастов.

Композиция книги напоминала бы отлично организованную экспозицию мемориального музея, если бы не живое, отнюдь уже не музейное, авторское волнение, которое отчетливо ощущаешь, перелистывая страницы альбома. Это волнение современника и свидетеля героических событий, волнение публициста, ведущего рассказ не только о минувшем, но и о настоящем. О тех глубоко и прочно заложенных качествах советского человека, которые дают ему силу преодолевать испытания, казалось бы, неправдоподобные, выигрывать войны, на первый взгляд, неравные.

Как бы ни были страшны многие из снимков, опубликованных в книге, не ужас вызывают они — гордость за Человека. Какой бы пронзительно скорбной ни была нота, звучащая в рассказе о погибших, это светлая нота, ибо рождает она чувства высокие и очищающие, заставляет еще и еще раз ощутить несокрушимость идей, дающих нашим людям силы столь безграничные. Оптимистическая трагедия, воссозданная средствами документа — столь же лаконичными, сколь и впечатляющими.

«Никто не забыт, ничто не забыто» — так называется заключительный раздел альбома, посвященный памяти павших. Особенно отчетливо звучит мотив времени, залечивающего раны, но не властного над людской памятью, — здесь, в этих, порой неожиданных, контрапунктных сопоставлениях громадных, почти в разворот цветных снимков «из сегодня» — и черно-белого фотодокумента, дошедшего к нам из тех, огневых, незабываемых дней.

Вот сияющий многоцветьем вечерних огней Невский 1969-го. И рядом, как страшная тень прошлого, Невский израненный, фронтовой и темные силуэты умерших от голода на тротуаре... Вот движется по Дворцовой площади парад современной военной техники, и, как в клятве, застыли строгие линии часовых у памятников погибшим. А возле — ряды ополченцев, идущих отсюда, с этой площади, в давнем сорок первом, на фронт, который был тогда так угрожающе близок. И серьезные, в один миг повзрослевшие глаза парней, слушающих первую военную сводку...

Умная, проникнутая глубоким смыслом книга — достойный вклад в благодарную память потомков о тех, кто отстоял от врага, сохранил и сделал еще прекраснее легендарный город на Неве.

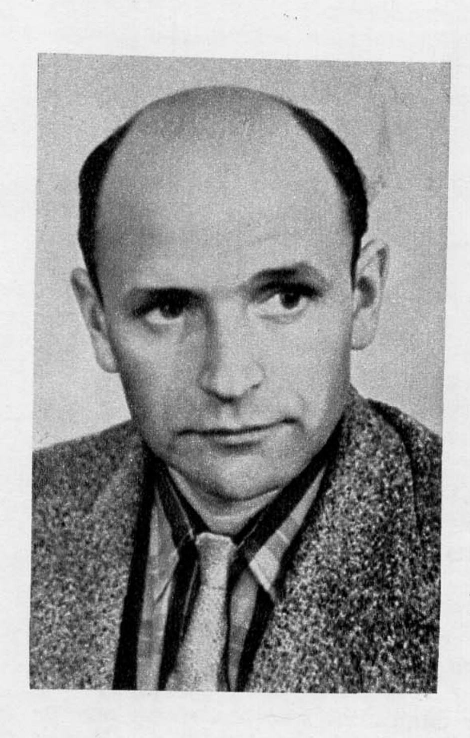
В. УРАЛЬЦЕВ

---

* Автор-составитель Е. Зазерский, автор текста К. Вишневецкий, редактор И. Березина. «Изобразительное искусство», М., 1970.

Раздел ведет лауреат Ленинской премии журналист Василий Песков

ПОЭЗИЯ ПЕЙЗАЖА



Мы уже рассказывали читателям журнала (№ 8, 1970) о фотоконкурсе Росохотрыболовсоюза и редакции журнала «Охота и охотничье хозяйство» и познакомили с творчеством призера конкурса Михаила Штейнбаха.

Сегодня мы представляем другого призера конкурса — Владимира Александровича Ардабьева. Он получил первую премию и диплом I степени за цветные фотографии.

Имя В. Ардабьева значится в каталогах многих всесоюзных и международных выставок. Его снимки экспонировались на Международной выставке художественной и документальной фотографии, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, всесоюзных фотовыставках «Семилетка в действии», Всесоюзной выставке художественного пейзажа, Международной фотовыставке в Пловдиве (Болгария), неоднократно премировались и на международных фотоконкурсах «За социалистическое фотоискусство».

...Владимир Александрович Ардабьев родился в Сибири 50 лет назад. Почти три десятка лет отдано фотолюбительству. За плечами — тысячи снимков, сотни благодарных отзывов, десятки выставок (довольно обширной отечественной и зарубежной географии) и... одна тема — пейзаж, пейзаж, пейзаж. Это, впрочем, и понятно. Охотник и рыболов, увлекающийся фотографией, не может не снимать пейзажи, не может не отдавать много труда поиску натуры, совершая многокилометровые переходы с терпением и выносливостью профессионала.

— Нет, я все-таки считаю себя любителем,— говорит Владимир Александрович, — хотя работаю в заводской фотолаборатории как профессионал — занимаюсь технической съемкой.

Безусловно, профессиональное знание дела помогает в любительской работе над пейзажем. Знание «секретов» лабораторной обработки материалов дает возможность, например, без особого труда делать с малоформатного негатива довольно крупные увеличения, сохраняя при этом высокое качество отпечатка.

Если уж у нас зашел разговор о техническом исполнении снимков, я должен сказать, что придаю этому очень большое значение и всегда стараюсь «выжать» все возможное из своего негатива во время печати, не допуская никаких скидок, никаких небрежностей. Поэтому позволю себе посоветовать то же самое всем фотолюбителям, которые собираются приобщиться к искусству фотографии...

Смотришь на снимки Ардабьева и как-то трудно «стыкуются» в воображении четкие осциллографические линии технических снимков и эти расплывчатые тона спокойной природы.

— В пейзаже я лирик. А поэтому больше всего люблю тональные снимки, сделанные на восходе или на закате. Меня друзья в шутку зовут «туманный фотограф».

Лирик, наверное, точное определение. Думается, что творчество Ардабьева можно охарактеризовать словами поэта К. Бальмонта: «Есть в русской природе усталая нежность»...

— В чем вы видите будущее пейзажной фотографии?

— Фотографический пейзаж, конечно, не исчезнет. Как из русских песен не исчезнет природа, так из фотографии не «выкинешь» пейзаж... А будущее? Появятся новые формы выражения. Наверное, фотопейзажем будут иллюстрировать стихи, песни в печатных изданиях. Я бы лично хотел проиллюстрировать стихи Есенина, ну, а в остальном... будущее покажет.

— В чем выражаются ваши поиски новых форм воплощения природы в фотографии?

— Во-первых, я стал больше снимать в цвете. Во-вторых, начал увлекаться графикой. Но мне посоветовали: «Оставайтесь Ардабьевым». Наверное, я так и сделаю...

Вел интервью
М. ЛЕОНТЬЕВ

На Байкале

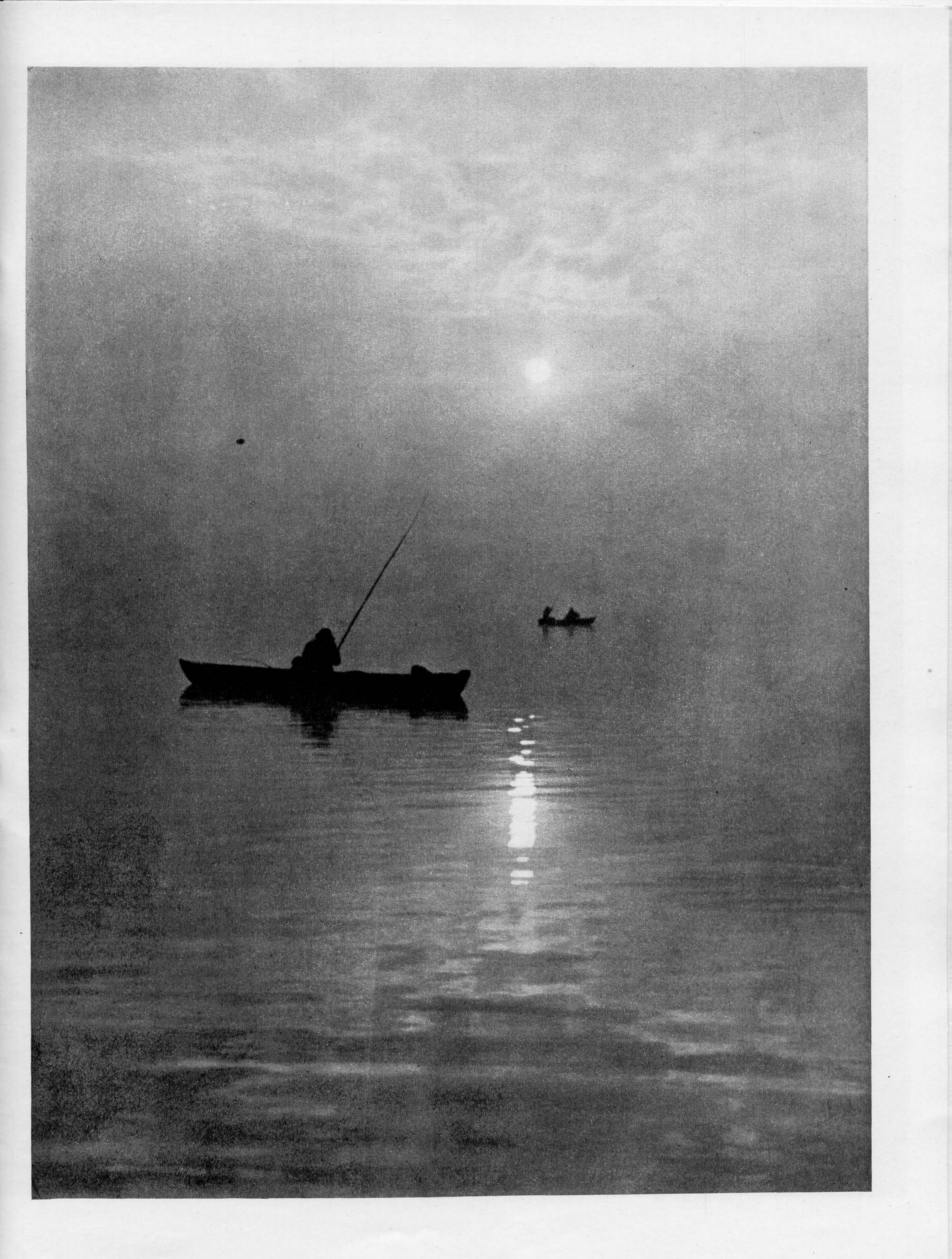








Фото
Владимира
АРДАБЬЕВА

Одна
Прощание
В ожидании

В № 6 нашего журнала статьей об искусстве портретной съемки мы открыли новый раздел «Мастера — любителям». В этом номере «Советского фото» фотомастера продолжают делиться своим опытом.
Практика любителей фотографии, судя по обильной редакционной почте, развивается особенно широко в сфере таких жанров, как пейзаж, портрет, несколько меньше — в области жанровой фотографии и еще меньше — в фоторепортаже.
А между тем, репортаж — это как раз тот раздел фотопублицистики и фотоискусства, который вторгается в самую сердцевину жизни, дает зрителю возможность стать свидетелем главнейших событий дня. Можно без преувеличения сказать, что именно здесь фотография выступает в полную силу своих особенностей искусства документально правдивого, современного, актуального.
Тема нынешнего разговора — «Сложный случай съемки». Что мы имеем в виду?
Фотожурналисты Г. Копосов и М. Редькин расскажут о процессе создания трудных для них снимков. Понятие «трудные» охватывает множество самых разных аспектов. Это и сложности замысла, обдумывания тем, сюжетных поворотов. Это и поиски художественно - выразительных средств, композиции, чисто технических приемов — всего того, что способствует, в конечном счете, созданию интересных, оригинальных снимков.
Темы фотографий, о которых рассказывают репортеры, возможно, не всегда доступны для отображения рядовым любителям. Но это вовсе не значит, что они не смогут почерпнуть из высказываний мастеров что-то полезное для себя. В конце концов, трудности, возникшие у М. Редькина при фотографировании ракет, может учесть любитель, снимающий и какие-то промышленные, строительные, даже архитектурные объекты. А затруднения Г. Копосова при работе над портретом академика Лаврентьева можно предусмотреть в любом случае съемки репортажного, жанрового портрета и так далее.
Беседы с мастерами ведут члены редколлегии журнала и сотрудники редакции.

МАСТЕРА — ЛЮБИТЕЛЯМ

ТРУДНЫЕ СЛУЧАИ СЪЕМКИ

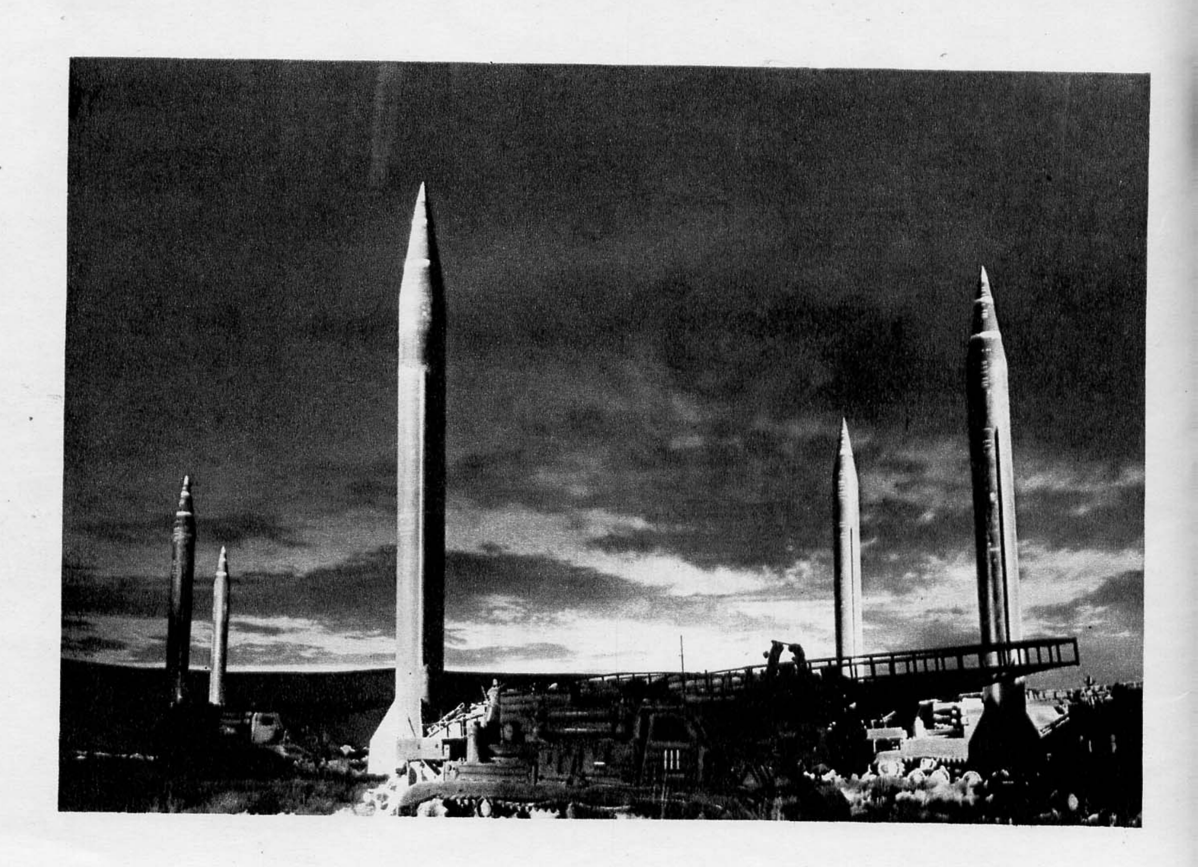
Геннадий Копосов: от замысла к осуществлению

Трудности, как это ни странно, часто работают на фотографа. Учитывая все сложности, все возможные затруднения, репортер старается искать наиболее оптимальные, выгодные решения. Он старается использовать как можно большее число вариантов, снимает с разных точек и тем самым создает возможность для последующего отбора, выбора действительно удавшихся кадров.

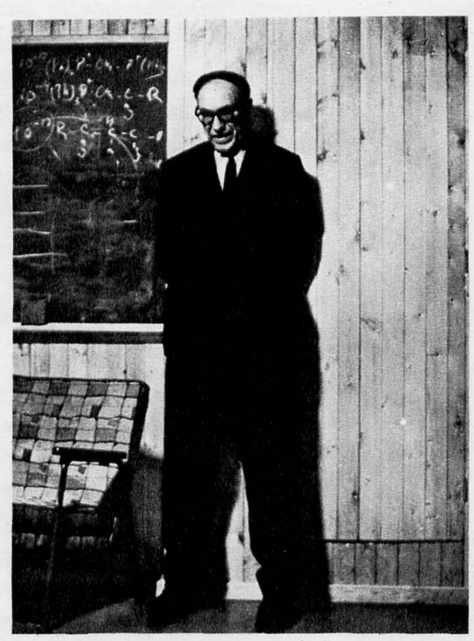
По-моему, главные трудности работы репортера, как и всякого творчески мыслящего человека, — за его рабочим столом, во время обдумывания замысла, расчета своих возможностей. Надо твердо уяснить себе, что ты хочешь снимать, для кого и зачем.

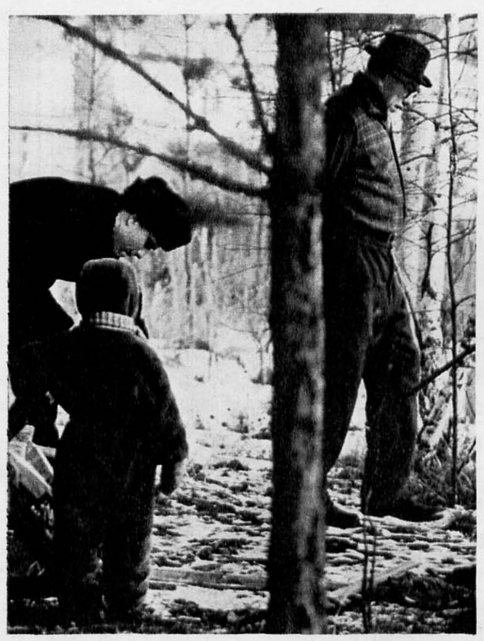
Расскажу о своей работе «Академик М. А. Лаврентьев». Впервые я увидел этого человека в Тюмени, в одной из командировок. Я знал, что он — видный ученый, математик, один из организаторов Сибирского отделения Академии наук СССР. Все это привлекало к нему внимание. Но, помимо всего прочего, Лаврентьев поразил меня своей энергией, заинтересованностью буквально всем происходящим вокруг него. Приехав в редакцию, я предложил сделать фотоочерк, посвященный Лаврентьеву, получил «добро» и выехал в Новосибирск.

Еще в Москве передо мной возникла трудность, ставшая традиционной для репортеров. М. Лаврентьев не любит сниматься, не «контактирует» с фотожурналистами. Это настораживало. И действительно, при первом посещении М. Лаврентьев разговаривал довольно сухо, хотя и не обращал никакого внимания на камеру. Все же как-то удалось договориться с ним о съемках во время заседаний, бесед, отдыха.









Марк РЕДЬКИН
Где-то в СССР

Геннадий КОПОСОВ
Академик
М. А. Лаврентьев

Тогда возникла еще одна проблема. В фотоочерке должен присутствовать «ударный», центральный снимок. Как его решить? Показать М. Лаврентьева как ученого, математика? Как человека, влюбленного в Сибирь, ее природу? Как организатора, создателя Академгородка? Не скоро пришло решение и того, и другого, и третьего.

Сначала я хотел снять академика крупным планом. Вышел неплохой портрет. Умное интересное лицо. Но это не ученый — Лаврентьев был показан вне обстановки Академгородка. Тогда я решил снять его у доски с математическими расчетами. Задумавшегося... Уже ближе, но так снимали. Статично, неинтересно. Сфотографировал Лаврентьева непосредственно в Академгородке, гуляющим по лесу. Одного. С сыном. Но получились сугубо бытовые, семейные снимки, локальные по содержанию. Опять не то... Когда командировка подходила к концу, было найдено, на мой взгляд, верное решение. Я увидел Лаврентьева во время беседы с коллегой на крыльце его домика в Академгородке. Фигура его проглядывалась сквозь ветви, листья. Лаврентьев, на фоне сибирского лесного пейзажа, был весь поглощен разговором о научных проблемах, которые волновали его. О проблемах, которые он разрабатывает здесь, в Сибири, в Академгородке, в этом небольшом домике, на крыльце которого я и сфотографировал академика Лаврентьева.

Так что ж? Все трудности позади? Ни в коем случае. Они опять возникли, но уже в Москве, при отборе контрольных снимков, печати, кадрировании... В процессе лабораторной работы я стал сомневаться, а нужна ли в кадре фигура собеседника, разговаривающего с Лаврентьевым? И решил: Лаврентьева следует оставить на снимке одного. Естественно, менялся акцент, даже тема, да и сам академик выглядел уже не беседующим, а всматривающимся в глубину леса. Фигура его, может быть, стала более статичной, но я считал для себя вправе такое решение, оно соответствовало моему замыслу.

Съемка производилась камерой «Асахи-Пентакс», диафрагма 5,6, выдержка 1/250 *сек*, пленка А-2.

Марк Редькин: многое можно предусмотреть

В общем-то почти все мои снимки в какой-то степени связаны с теми или иными сложностями. Приходилось вместе со строителями-верхолазами подниматься на очень большую высоту. Опускался и в глубины моря с водолазами. Я уж не говорю о фронтовых съемках времен Великой Отечественной войны.

Но хочется рассказать о снимке «Где-то в СССР» — трудной для меня работе, хотя и производилась она на земле, в мирное время, без всякой опасности для жизни. Для меня этот снимок не менее сложен, чем фотографии, которые выполнены в обстановке, требующей и спортивной закалки и порой даже риска.

Замысел фотографии возник еще в Москве, до того, как я выехал в Н-скую часть, чтобы сделать несколько снимков о наших ракетчиках. В газетах до этого я видел немало снимков с парадов, маневров. Но упор во многих работах делался на техническую мощь, грандиозные размеры ракет. Отойти от штампа, создать что-то свое, еще никем не сделанное,— вот в чем состояла первая трудность, трудность замысла.

Перебрав множество вариантов, решил снять ракеты после захода солнца. Для чего? Ради того, чтобы сделать акцент на обстановке — настороженной, обстановке боевой готовности. Снимок должен был, если хотите, показать бдительность наших солдат, несмотря на внешне спокойные очертания ракет.

Фон, небо были «придуманы», как я уже сказал, в Москве, но очень хотелось неба немного тревожного и обязательно с облаками.

И вот я на месте. Днем сделал несколько других снимков и, наконец, дождался вечера. Мне повезло — облака были. Но ракеты на фоне неба терялись, выглядели черными «карандашами». Нужна была подсветка. Помогли сами же ракетчики, которые по моей просьбе сделали подсветку во время экспозиции, которая продолжалась 4—5 секунд; они двумя прожекторами (поворачивая их из стороны в сторону) освещали мне все поле зрения.

Тибор ЛЕВИ
Силуэты

ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

АССОЦИАЦИИ ФОТОХУДОЖНИКОВ — 15 ЛЕТ

Леонид ТЕНЕСЕСКУ (Румыния)

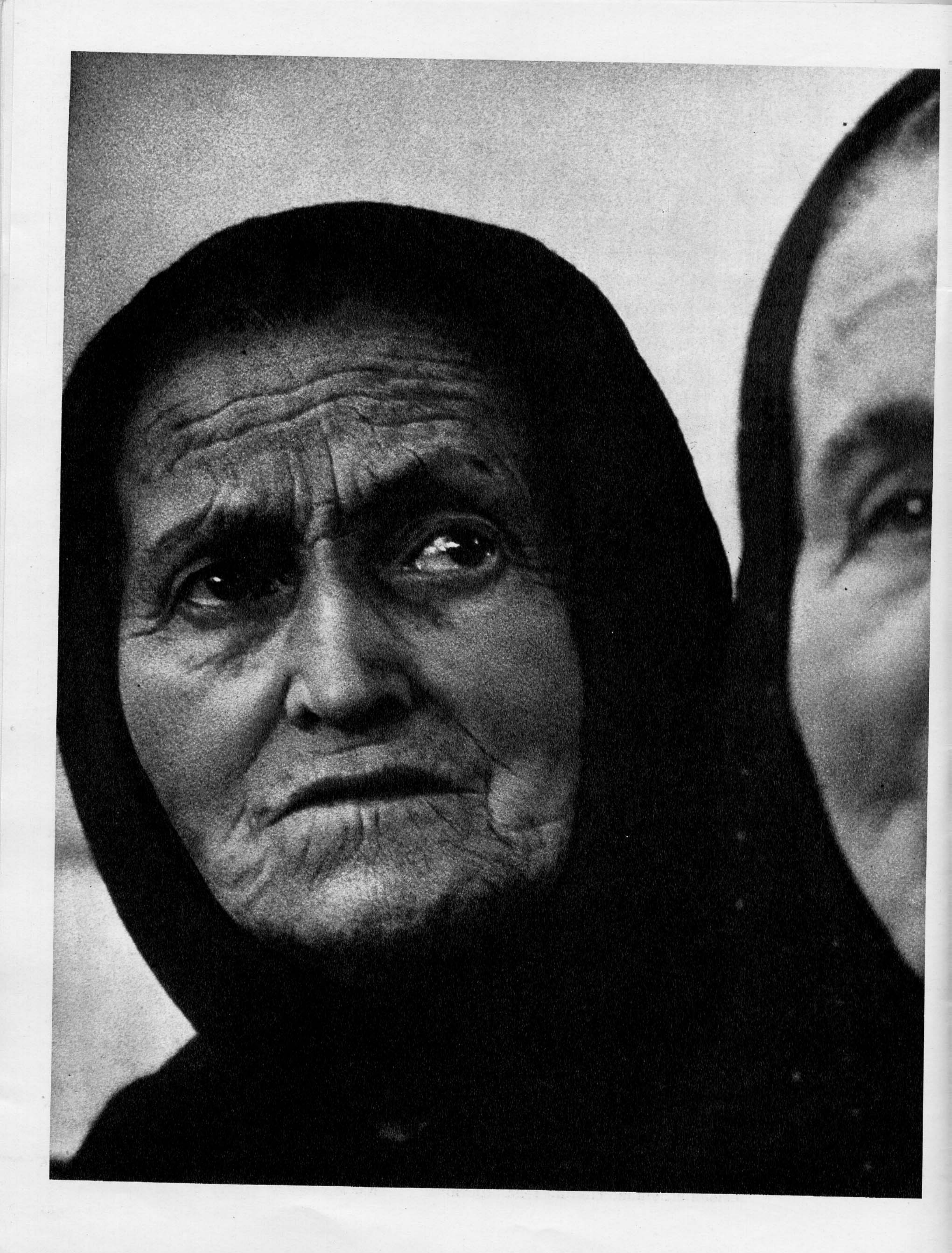


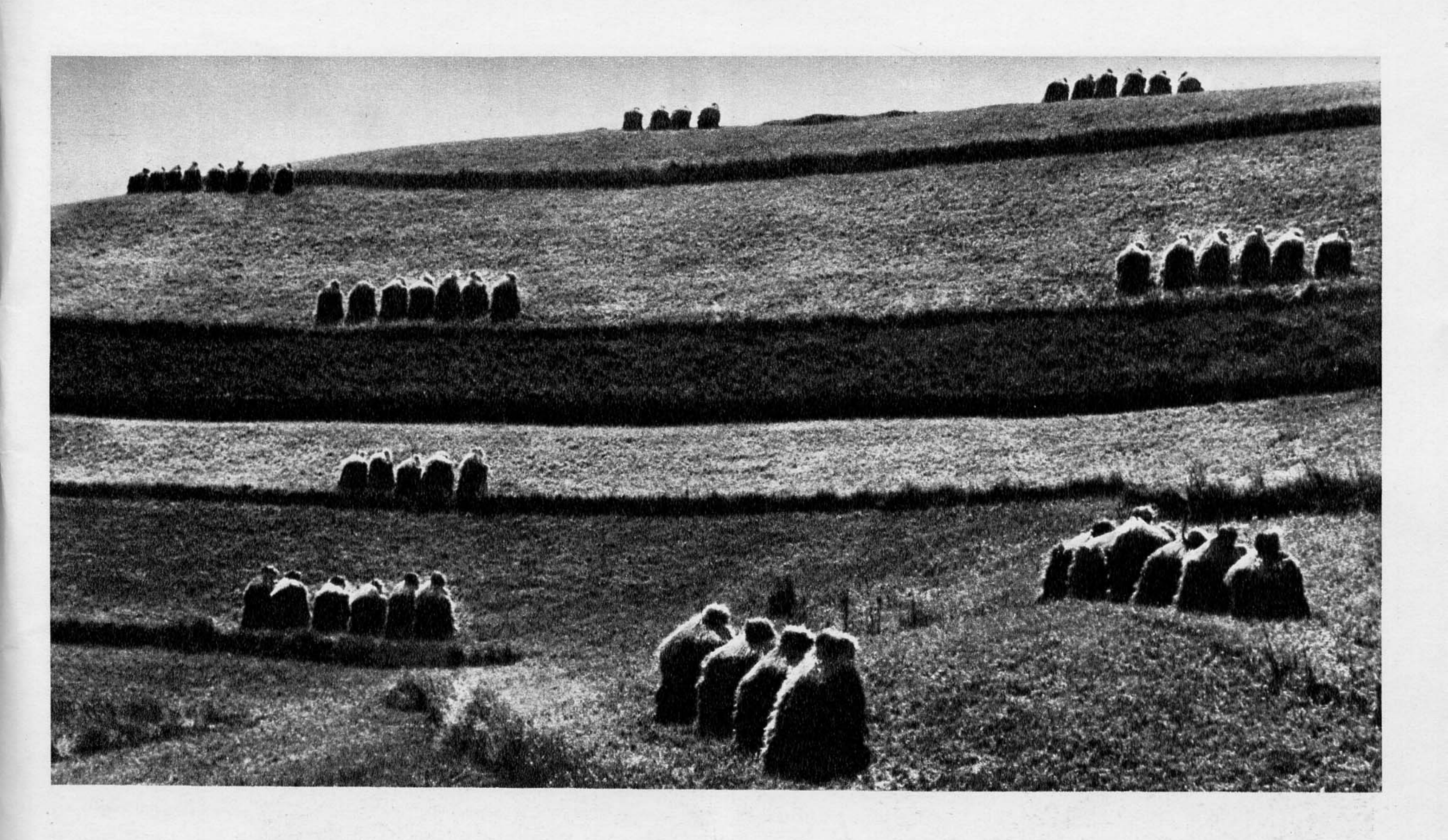
Ассоциации фотохудожников Румынии (ААФ) исполнилось 15 лет. Начало ее деятельности было скромным. Замыслы группы энтузиастов нашли отклик среди любителей фотографического искусства, помощь и понимание со стороны Министерства культуры. Сегодня фотографы Румынии горды тем, что их выступления на многих международных выставках дали людям мира возможность познакомиться со страной, ее достижениями, ее бытом, полюбоваться красотой ее пейзажей.

До создания Ассоциации о фотографии, как об искусстве, говорили мало и робко. Понятие «художник-фотограф» звучало тогда необычно, странно. Любители и профессионалы создавали фотографии всех видов, но никто из них не имел смелости назвать себя художником. Создание Ассоциации, объединившей любителей и профессионалов, способствовало развитию стилей и направлений национального фотоискусства.

В настоящее время Ассоциация, насчитывающая свыше 300 человек, является одной из самых больших в Европе и входит в ФИАП.

Стать членом ААФ нелегко. Кандидат в члены Ассоциации должен иметь за спиной богатую деятельность в области фотографии, быть участником международных выставок. При вступлении в ААФ он присылает свои работы на суд специальной комиссии. Прием в члены — знак признания серьезных заслуг фотохудожника.





Хеди ЛЕФЛЕР
Восьмидесятилетняя

Артур МАРКС
Гармония

Основная работа ААФ осуществляется через бюро правления и комиссии. Так, комиссия по внешним связям рассматривает приглашения к участию в международных фотосалонах и составляет специальные коллекции. Приглашения публикуются заблаговременно в журнале «Фотография», и каждый желающий может послать свои работы в ААФ для отбора. Комиссия располагает также большим фондом работ членов Ассоциации, из которого выбирает экспонаты для будущей выставки. Ежегодно ААФ принимает участие в более чем ста выставках.

Художественная комиссия занимается оценкой работ членов ААФ, публикуемых в печати, рассматривает работы кандидатов в члены Ассоциации, дает консультации.

Комиссия по работе с молодежью оказывает помощь молодежным фотокружкам в школах и институтах, организует выставки и конкурсы. Комиссия по печати организует публикацию статей и заметок о фотографической жизни Румынии, принимает участие в подготовке радио- и телевизионных передач, в частности телевизионных конкурсов с денежными наградами.

Ежегодно издается фотоальбом, включающий лучшие снимки года. Третий год регулярно выходит ежемесячный журнал «Фотография».

ААФ имеет пять филиалов, расположенных по всей территории страны.

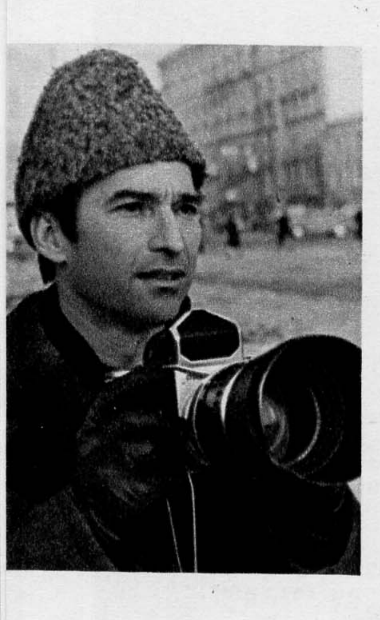
Результатом плодотворной деятельности Ассоциации стали многочисленные призы и дипломы, завоеванные ее членами на международных конкурсах. Вот уже 10 лет ААФ является членом Международной федерации фотографического искусства, а генеральный секретарь Ассоциации избран советником ФИАП. 69 членов Ассоциации удостоены высоких международных наград и званий.

Только за первое полугодие 1970 года ААФ организовала в своем выставочном зале четыре персональных выставки румынских фотохудожников, выставки фотоискусства Чехословакии, Японии, выставку работ французского фотохудожника А. Картье-Брессона, а также три республиканских фотоконкурса с денежными премиями (их темы: «Семья», «Каникулы» и «Поля родины»).

В мае 1971 года состоится 8-й международный фотосалон, одно из самых важных событий в фотографической жизни Румынии. Мы сердечно приглашаем советских фотолюбителей и профессионалов принять в нем участие.

ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

ПОРТРЕТЫ ДЕМЕТРА БАЛЛЫ



С момента появления фотографии и по сей день портрет занимает в этом искусстве одно из самых почетных мест. Это вполне естественно, так как человек не может не привлекать самого пристального внимания художника, который призван поведать миру прежде всего о человеке, о его духовном облике. Фотохудожников, что также закономерно, все больше волнуют не просто характерные, неповторимые внешние особенности лица, но содержание внутреннего мира человека. Они стремятся уловить в одном прожитом и запечатленном мгновении какие-то наиболее характерные черты внутренней сущности своего героя, рассказать средствами фотоискусства о типичных чертах и свойствах нашего современника. Талантливым мастерам это удается.

Мы знакомимся с молодым фотохудожником из Венгерской Народной Республики Деметром Баллой. Его волнуют разные темы, но особенно пристально вглядывается камера Баллы в лицо человека. Думается, что способному фотографу как раз удалось в своих работах рассказать что-то важное и существенное о людях наших дней. Так попробуем вслед за автором проникнуть в мир его героев.

Камера Баллы словно бы спокойна и нетороплива. Балла не ищет необычных, экстравагантных ракурсов, неожиданных точек съемки. Он никогда не стремится поразить зрителя какой-то необычной позой либо поворотом головы. Но художник вовсе не бесстрастен, его цель уловить момент, когда в человеке раскрывается что-то сокровенное.

Человек, погруженный в какие-то очень важные и серьезные размышления, — таким предстает перед нами кинорежиссер Миклош Янчо. Сосредоточенный взгляд, нахмуренный лоб и даже рука, поднесенная к подбородку, — все эти точно схваченные детали как бы передают сложную работу мысли: рождается новый фильм — на репетиции, где он внимательно следит за игрой актеров, либо в самый момент съемки — этого мы не знаем. Да это и не важно...

Иными средствами, но также убедительно показывает Балла художника в момент творческого напряжения — скульптора Тибора Вильта. Здесь присутствует «производственный», если так можно выразиться, фон. Человек дан в окружении еще неотесанных глыб мрамора, так что ошибиться в определении его профессии трудно. Но эти внушительные глыбы не отвлекают нашего внимания, они затемнены, они только выразительный фон. Высвечено лишь лицо скульптора. Взгляд, даже скрытый за стеклами очков, яркие блики света на уже немолодом, изрезанном глубокими морщинами лице, сообщают ему внутреннюю одухотворенность.

Интересны и два других портрета венгерских мастеров резца — Ференца Лаборца и Эржебет Шаар, особенно первый, где мастер дан в минуты напряженной работы над своим новым произведением, скульптурой женщины с голубем мира в вытянутой руке. Фон портрета Эржебет Шаар все же кажется несколько перегруженным деталями, что отвлекает зрителя от главного.

Особым вниманием Баллы пользуется молодой человек сегодняшней новой Венгрии. Художник хочет уловить и запечатлеть его типичные черты, передать, насколько это возможно в портрете, дух новой эпохи. Его молодые герои действительно по-настоящему молоды и энергичны. В них нет мещанской самоуспокоенности, чувствуется, что они устремлены вперед, постоянно в поиске. Они уверенно и испытующе смотрят в мир, они хотят познать этот мир, войти в него хозяевами и потому так радостно и спокойно смотрит на нас широко открытыми глазами эта веснушчатая девушка из Будапешта. Потому так серьезны глаза молодого хозяина страны, рабочего металлурга, лицо которого озарено внутренним светом.

Хочет Балла понять и истоки народного мужества, духовной силы современного молодого человека. И находит эти истоки в матерях, бабушках нынешних молодых. Старая венгерская крестьянка... Всмотритесь в эти узловатые, мозолистые, натруженные за долгую жизнь руки, в это скульптурно выразительное лицо женщины, которой пришлось вытерпеть и пережить на своем веку немало трагического. Есть в ее облике что-то суровое и скорбное. Но все же главное в ее характере — жизненная стойкость, помогавшая переносить все тяготы и невзгоды. Эта мужественная старая женщина-мать передала свою стойкость, жизнеутверждающую силу новому поколению, которое сегодня строит счастливую жизнь.

...Мы остановились лишь на нескольких работах талантливого венгерского фотомастера Деметра Баллы, но и они, на наш взгляд, многое говорят о творческом кредо их автора.

Н. ТАНАЕВ

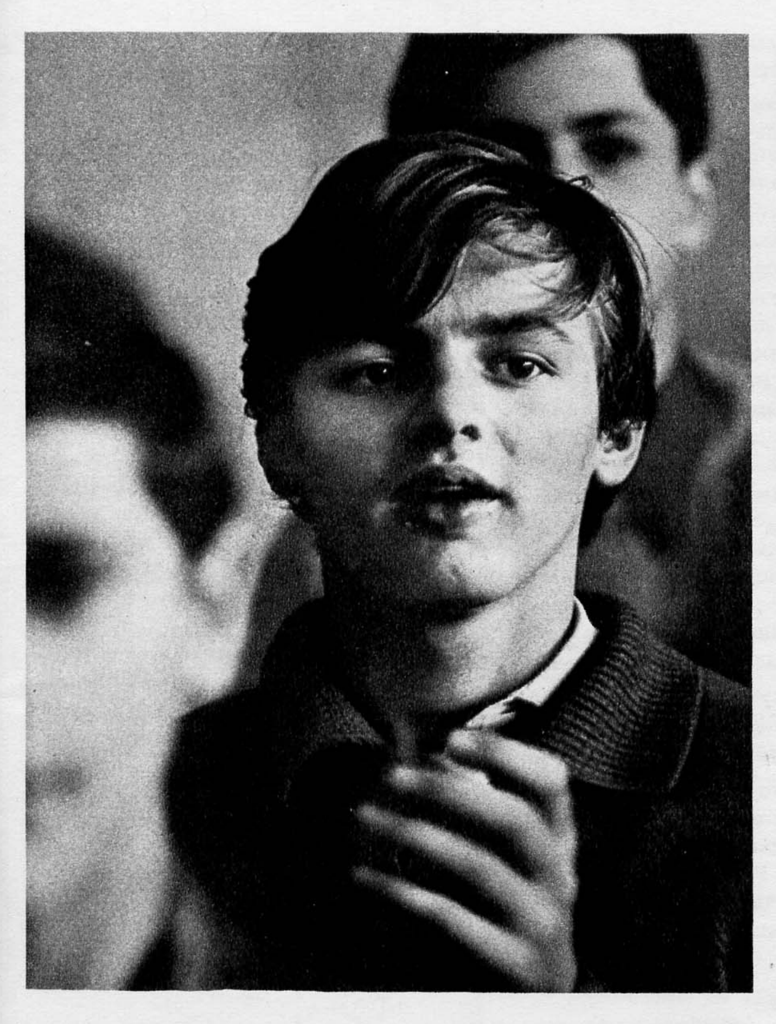
Фото Деметра БАЛЛЫ

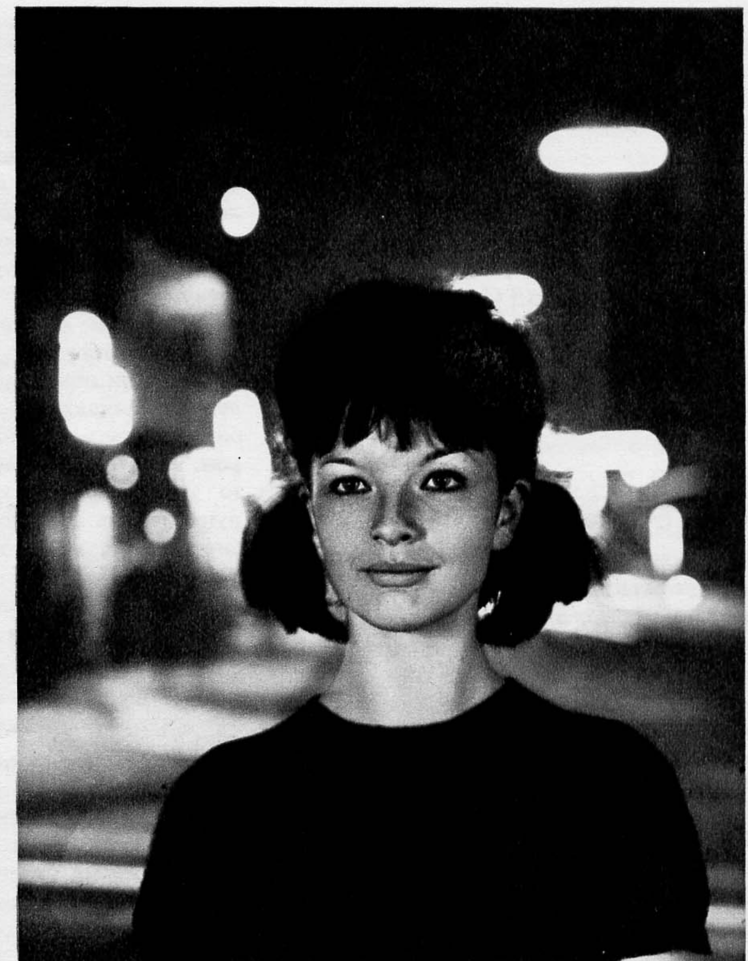
Юноша

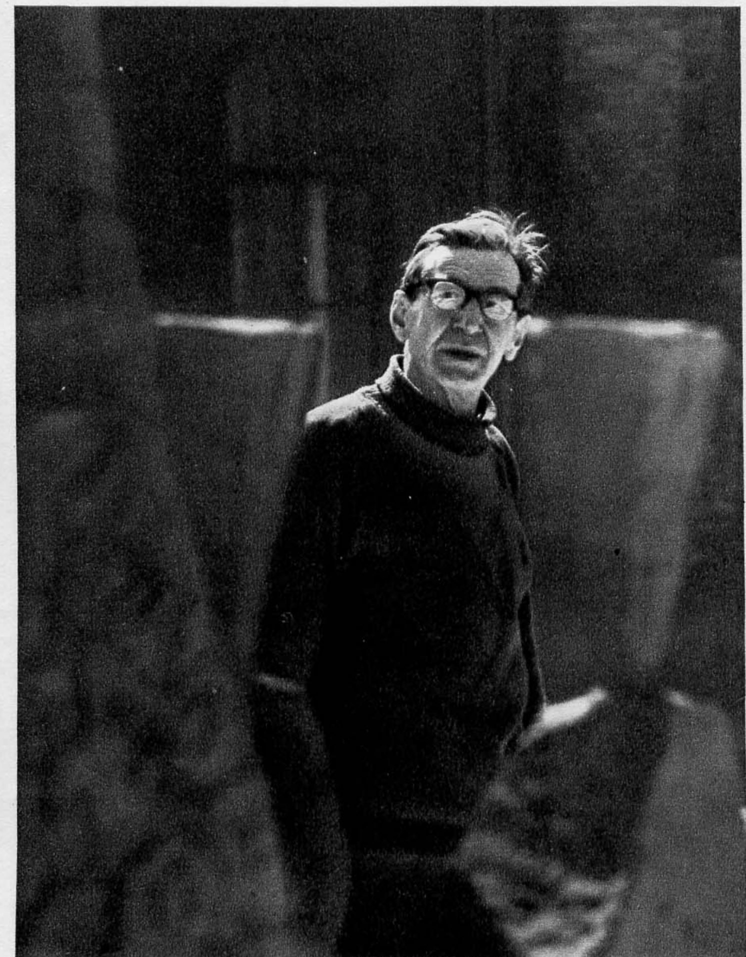
Девушка из Будапешта

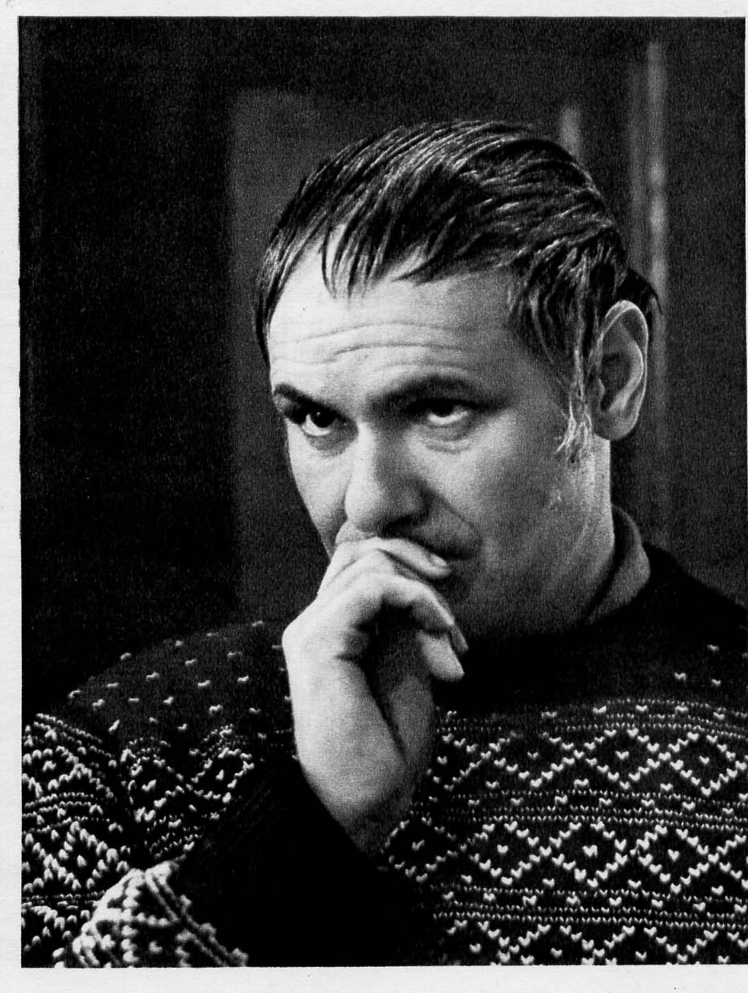
Скульптор Тибор Вильт

Кинорежиссер Миклош Янчо









УВЕЛИЧЕНИЕ ФОКУСНОГО РАССТОЯНИЯ

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

Метод измерения фокусных расстояний отрицательных линз основан на свойстве элементов телескопической системы зрительной трубы Галилея (состоящей из контрольного объектива и неизвестной отрицательной линзы) преобразовывать пучок сходящихся лучей, получаемых после контрольного объектива, в пучок параллельных лучей с помощью отрицательной линзы.

Труба Галилея составляется из контрольного объектива и измеряемой отрицательной линзы по схеме, указанной на рис. 5.

Грубую сборку можно сделать очень быстро. Держа вплотную перед глазом отрицательную линзу, добиваются хорошего, четкого изображения удаленных предметов перемещением контрольного объектива. Собранная таким образом труба Галилея вводится в пучок параллельных лучей коллиматора (между коллиматором и биноклем). Рассматривая через зрительную трубу (бинокль) сетку коллиматора, добиваются четкого изображения ее передвижением контрольного объектива или отрицательной линзы. При помощи шкалы на сетке полевого бинокля измеряется диаметр окружности, изображаемой коллиматором. Получаем измерение a'. После этого труба Галилея убирается из хода лучей, вновь измеряется диаметр той же окружности, и мы получаем измерение a.

Фокусное расстояние отрицательной линзы определяется по формуле:

$$f'_T = \frac{f'_{к\cdot о} \cdot a}{a'}.$$

Трубу Галилея можно собрать, если фокусное расстояние контрольного объектива больше фокусного расстояния отрицательной линзы. Расчетные величины фокусных расстояний различных объективов приведены в таблице 3, во второй графе.

Окуляр зрительной трубы устанавливается по глазу один раз перед измерениями и больше не сдвигается до окончания работы.

В качестве коллиматора можно использовать объектив «Таир-3» с фотокамерой без задней крышки. Затвор надо открыть на длительную выдержку, объектив установить по шкале расстояний на «бесконечность» (которую надо предварительно проверить), диафрагму полностью открыть.

Зеленый светофильтр можно установить в любом месте до трубы Галилея.

В качестве тест-объекта для коллиматора можно рекомендовать использовать фотографическое изображение концентрических окружностей на стеклянной пластинке шириной 35 *мм* и закрепленной в фильмовом канале фотокамеры эмульсией к полозкам, то есть в сторону объектива.

Определив фокусное расстояние отрицательной линзы, можно приступить к дальнейшей работе. В наших расчетах мы будем использовать очковую линзу силой 20 диоптрий, то есть с фокусным расстоянием $f'_T = 50$ *мм*.

3. Задаемся кратностью увеличения теленегатива $\Gamma = 2^{\times}$. По формуле 3 определяем величину оптического интервала $\triangle$:

$$\Delta = \frac{f_T}{\Gamma} = \frac{50}{2} = 25 \text{ мм}.$$

Таблица 3

Наименование объектива и его параметры		Действительное расчетное фокусное расстояние, *мм*
Отечественные		
«Вега-1»	2,8/50	52,4
«Гелиос-40»	1,5/85	85,2
«Гелиос-44»	2/58	58,6
«Гелиос-65»	2/50	52,5
«Гелиос-81»	2/50	52,4
«Индустар-10»	3,5/50	50,0
«Индустар-22»	3,5/50	52,4
«Индустар-23»	4,5/110	110,6
«Индустар-24М»	3,5/105	108,3
«Индустар-26М»	2,8/50	52,4
«Индустар-29»	2,8/80	82,2
«Индустар-50»	3,5/50	52,5
«Индустар-51»	4,5/210	210,5
«Индустар-58»	3,5/75	74,9
«Индустар-60»	2,8/35	34,9
«Индустар-61»	2,8/50	52,4
«Таир-3»	4,5/300	299,9
«Таир-11»	2,8/135	133,2
«Таир-33»	4,5/300	300,0
«Телемар-22»	5,6/200	201,6
«Юпитер-3»	1,5/50	52,5
«Юпитер-6»	2,8/180	180,3
«Юпитер-8»	2/50	52,5
«Юпитер-9»	2/85	84,5
«Юпитер-11»	4/135	133,1
Фирма «Карл Цейсс, Иена»		
«Биотар»	2/58	58,3
«Биометар»	2,8/80	80,6
«Тессар»	4,5/40	41,1
«Тессар»	2,8/50	52,3
«Тессар»	2,8/80	80,4
«Панколар»	2/50	52,3
«Триотар»	4/135	135,0
«Зоннар»	1,5/50	52,2
«Зоннар»	2/85	84,2
«Зоннар»	4/135	133,0
«Зоннар»	2,8/180	179,7

Окончание. Начало см. «Советское фото», 1970, № 9.

Рис. 5. Принципиальная схема взаимосвязи составных элементов трубы Галилея: I — контрольный объектив с известным фокусным расстоянием; II — отрицательная линза; III — труба Галилея из контрольного объектива и отрицательной линзы.

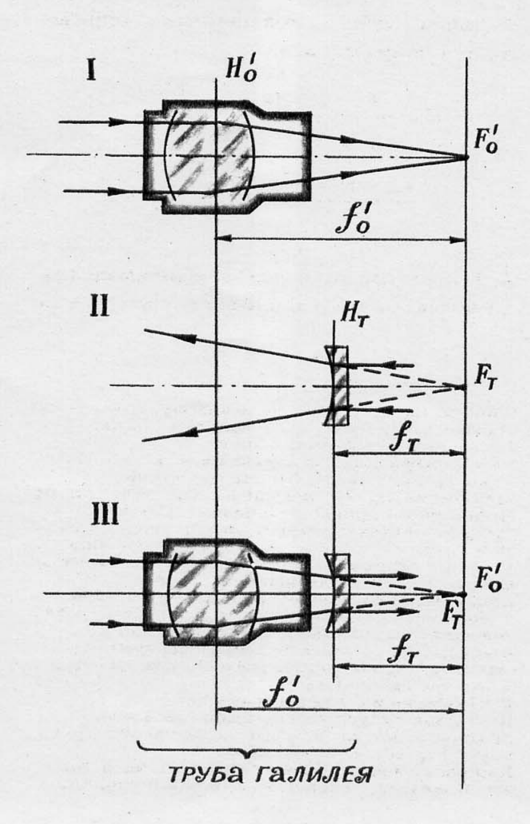
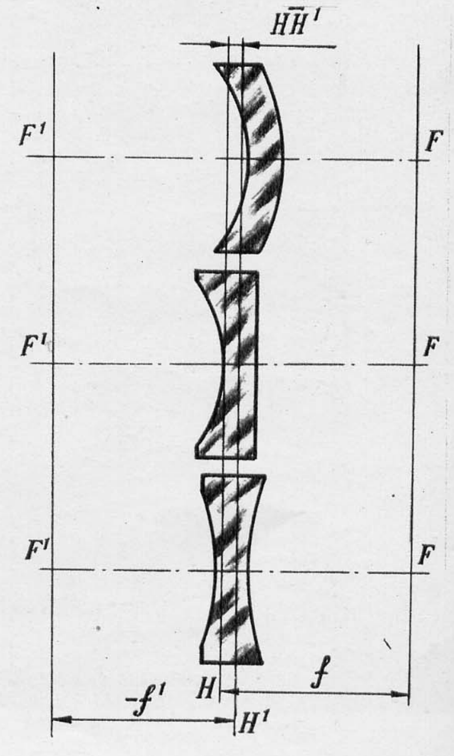


Рис. 6. Положение главных точек в отрицательных линзах различной формы (фокусные расстояния и толщина одинаковы): H — передняя главная плоскость; H^1 — задняя главная плоскость; HH^1 — расстояние между главными плоскостями; F — положение переднего фокуса; F^1 — положение заднего фокуса; f и f^1 — соответственно переднее и заднее фокусные расстояния.



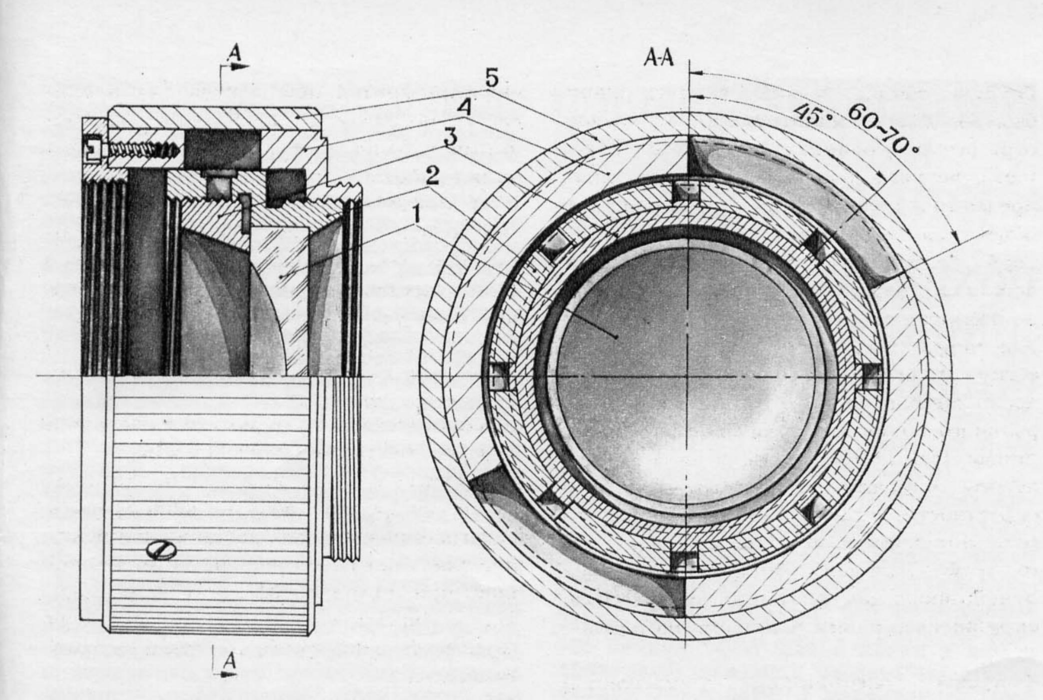


Рис. 7. Принципиальная конструкция тубуса теленегатива. Отрицательная линза (1) закреплена в переходной оправке (2) зажимной гайкой (3). Оправка (2) с установленной линзой может перемещаться вдоль оптической оси с помощью регулировочной резьбы; другой конец оправки скользит по центрирующему диаметру. Перемещение оправки (2) осуществляется разворотом при помощи ключа через технологические пазы в корпусе (4). Для удобства вращения оправки (2) в ней делаются отверстия (в канавке) под ключ. Доступ ключа к отверстиям оправки осуществляется через два технологических паза в корпусе (4). После юстировки на корпус (4) надевается и закрепляется декоративное кольцо (5).

4. Отрезок $(\overline{HH'})_T$ — расстояние между главными плоскостями теленегатива — можно принять равным 1/3 толщины линзы по оптической оси. Толщина линзы по оси около 2 *мм*.

$$(\overline{HH'})_T \approx \frac{d_T}{3} \approx \frac{2}{3} \approx 0{,}7 \text{ мм},$$

где d_T — толщина отрицательной линзы по оси.

5. Расстояние от задней главной плоскости отрицательной линзы H' до эквивалентного заднего фокуса системы $F^1_{экв}$ определяется по формуле 4:

$$A = (Г - 1) \cdot f_T = (2 - 1) \cdot 50 = 50 \text{ мм}.$$

6. Длина тубуса теленегатива определяется по формуле 5:

$$B = \frac{(Г-1)^2 \cdot f_T}{Г} + (\overline{HH'})_T =$$

$$= \frac{(2-1)^2 \cdot 50}{2} + 0{,}7 = 25{,}7 \text{ мм}.$$

7. Теперь имеются все необходимые параметры для графического построения оптической системы. Для построения лучше всего использовать миллиметровую бумагу.

8. Отрицательные линзы целесообразнее располагать в схеме вогнутостью к объективу. На рис. 6 показаны линзы различной формы и предпочтительное ориентирование их в схеме, если объектив находится слева от линзы, а корпус фотокамеры справа. Форма линзы вогнуто-выпуклая предпочтительнее, нежели двояковогнутая.

9. В практике может быть случай, когда фокусное расстояние линзы будет настолько мало, что линза станет помехой для работы зеркала камеры. В этом случае целесообразно задаться размером *A* и, пользуясь формулой *4*, определить минимально допустимое увеличение *Г*.

10. Определив размер *B*, можно приступить к конструированию тубуса, в котором должна быть закреплена отрицательная линза. Примерная конструкция тубуса в собранном виде показана на рис. 7. Линза теленегатива должна быть закреплена в переходной оправке, которую можно было бы перемещать в тубусе вдоль оси при помощи регулировочной резьбы.

11. Юстировка теленегатива производится следующим образом. Тубус теленегатива с открытыми технологическими пазами вворачивается (при резьбовом соединении) в корпус фотокамеры. В тубус теленегатива вворачивается объектив. Фокусировочное кольцо объектива должно быть установлено на «бесконечность», а диафрагма полностью открыта. Желательно надеть на объектив желтозеленый светофильтр. Все устройство закрепить на штативе. Камеру навести на какой-либо далеко расположенный контрастный предмет. Юстировочный элемент предмета следует располагать в центре кадра. Теперь, вращая переходную оправку с линзой через технологические пазы, находят такое положение, когда изображение предмета на матовом стекле становится наиболее четким.

При помощи клея, лака, стопорных винтов или каким-либо другим способом переходная оправка должна быть закреплена в корпусе тубуса. После этого на корпусе закрепляется декоративное кольцо. Теленегативная приставка готова.

В ходе изложения материала подразумевалось, что теленегатив рассчитывается для какой-либо конкретной зеркальной камеры типа «Зенит». Вполне возможно использование объективов от фотокамер других типов. В этом случае при расчете длины тубуса необходимо учесть разницу рабочих отрезков. Если

I. F_o' РОК

II. B F_o' $F'_{экв}$ РОК B

III. C F_o' $F'_{экв}$ РОК „Зоркий"

IV. D F_o' $F'_{экв}$ РОК „Салют"

Рис. 8. Подгонка теленегатива под объективы от камер с другими рабочими отрезками. *I* — зеркальная фотокамера с соответствующим ей объективом. *II* — та же камера, но с теленегативом расчетной кратности. *III* — пристраиваемый объектив от другой фотокамеры с меньшим рабочим отрезком. Тубус теленегатива должен быть укорочен на отрезок «С», равный разнице рабочих отрезков «камера — пристраиваемый объектив». *IV* — для использования пристраиваемого объектива от фотокамеры с большим рабочим отрезком длина тубуса теленегатива должна быть увеличена на отрезок «Д», равный разнице рабочих отрезков «пристраиваемый объектив—камера». Обозначения в схеме:
РОК — рабочий отрезок камеры;
В — длина тубуса теленегатива расчетной кратности для любых соответствующих друг другу пар объектив—камера.
Корпус камеры во всех случаях один и тот же. Кратность теленегатива везде постоянна.

рабочий отрезок пристраиваемого объектива меньше рабочего отрезка камеры, то длину тубуса надо укоротить на разницу в рабочих отрезках. Например, при использовании объектива от фотокамеры «Зоркий» на камере «Зенит» с резьбой М39×1 длину тубуса надо уменьшить на 16,4 *мм* (45,2—28,8=16,4). Если будет использоваться объектив от фотокамеры «Салют», то длину тубуса теленегатива надо увеличить на 36,9 *мм* (82,1—45,2=36,9).

Смысл заключается в том, что задний фокус пристраиваемого объектива должен быть смещен относительно фокальной плоскости камеры на расстояние, равное длине тубуса теленегатива, рассчитанного на использование с объективом от соответствующей фотокамеры (см. рис. 8).

В таблице 4 приводятся рабочие отрезки камер отечественного и зарубежного производства.

Таблица 4

Тип фотокамер	Рабочий отрезок
Зеркальные	
«Зенит» (резьба М39×1)	45,2
«Зенит» (резьба М42×1), «Практика», «Асахи», «Пентакс» и все другие иностранные камеры с резьбовым креплением объективов М42×1	45,5
«Старт»	42,0
«Киев-10»	44,0
«Салют»	82,1
«Коника»	40,5
«Канон»	41,9
«Минольта»	43,5
«Экзакта», «Топкон»	44,7
«Никон»	46,5
«Лейкафлекс»	47,0
«Икарекс-35»	47,8
«Практика»	50,0
«Практисикс»	74,0
Дальномерные	
«Зоркий», «ФЭД», «Лейка», «Канон»	28,8
«Лейка-М»	27,8

При конструировании обязательно надо делать графическое построение схемы на миллиметровой бумаге в крупном масштабе, руководствуясь схемой на рис. 3. Графическое построение поможет выявить ошибки, допущенные при расчете. Для практической работы могут оказать помощь следующие книги:

1. Справочник конструктора оптико-механических приборов. Машгиз. М.-Л., 1968.

2. Б. Н. Бегунов. Геометрическая оптика. МГУ. М., 1966.

3. А. А. Лапаури. Фотографическая оптика. «Искусство». М., 1955.

4. Л. С. Урмахер. Оптика фотографических и аэрофотограмметрических приборов. «Недра». М., 1965.

Г. ТЕРЕГУЛОВ,
инженер

FOTOGRAFIA

ПОХВАЛА ДЛИННОФОКУСНОМУ ОБЪЕКТИВУ

Прошу извинить за то, что начну с личных воспоминаний. Свою карьеру фотографа я начал в 1913 году, будучи обладателем старого аппарата Крюгенера 9×12 с апланатом 1 : 8/135 *мм*. С самого начала я мечтал об объективе со значительно большим фокусным растоянием. Пейзаж я считал наиболее достойной внимания областью и пришел к выводу, что короткофокусный объектив (135 *мм* для 9×12 *см*) не дает интересной перспективы. Я вышел из положения, построив из картона удлинительную приставку к аппарату и используя половину апланата (разумеется, при малой диафрагме и со штативом). Так родилась моя вера в целесообразность длиннофокусного объектива.

Казалось бы, что при моем теперешнем увлечении фотографированием архитектурных объектов скорее следовало бы применять широкоугольный объектив. Но многолетняя практика показала преимущество длиннофокусного объектива в тех случаях, когда фотографируются детали, фрагменты и крупные планы, выделяющиеся на общем фоне. Эти темы являются сферой, присущей именно длиннофокусному объективу (хотя и сложилось убеждение, что телеобъектив в основном служит для фотографирования отдаленных объектов в большом масштабе). Конечно, отдаленные объекты нередко весьма привлекательны, и телеобъектив позволяет хорошо передать их (например, горные цепи, интересные панорамы городов, наблюдаемые с возвышенных мест и так далее), но главной темой все же является отдельный участок, переданный в соответственно крупном масштабе, без второстепенных деталей.
«Нормальный» объектив дает на негативе большое количество второстепенных деталей, они подавляют основной сюжет, который приходится вылавливать из негатива при увеличении, выбирая нужный участок. Но хорошая композиция изображения должна осуществляться не в темной лаборатории, а во время фотографирования, на негативе должно найти место только то, что мы хотим иметь на снимке после увеличения.
Увеличение отдельных участков негатива в малоформатной фотографии не желательно, так как даже весь негатив часто доставляет нам немало затруднений при большом увеличении из-за нарастания зернистости и наличия «пустых» полутонов чрезмерно растянутого изображения. Отсюда — необходимость компоновки кадра с использованием всей плоскости формата негатива, без расчета на то, что во время увеличения главную тему можно будет «выкроить». При нормально применяемом формате 24×36 *мм* объектива с фокусным расстоянием 50 *мм* такое «выкраивание», как правило, бывает необходимо, если мы хотим избавиться от лишних элементов изображения. А ведь многие малоформатные фотоаппараты имеют объективы с фокусным расстоянием 45 *мм*, согласно правилу, что фокусное расстояние объектива должно быть равно диагонали формата (что при формате 24×36 *мм* составляет 43 *мм*).

Поэтому малоформатная фотография является фотографией близких объектов, чаще всего находящихся на переднем плане, фотографией фрагментов, небольших участков природы. Тот, кто пробовал фотографировать малоформатным аппаратом обширные, открытые виды с недостаточно выраженной контрастностью, тот согласится со мной, что объект малоформатной фотографии находится вблизи и что фрагмент подходит лучше, чем целое.
При фотографировании с близкого расстояния памятников старины, зданий и так далее часто используются широкоугольные объективы, дающие на негативе изображение всего объекта. Но при этом на нижней половине негатива обычно видно пустое пространство улицы или двора, а на верхней половине — здание настолько втиснуто в плоскость кадра и настолько перегружено деталями, что выглядит значительно хуже купленной в близлежащем киоске видовой открытки, автор которой располагал соответствующим временем дня, соответствующим объективом и аппаратом на штативе, установленном обычно у окна одного из этажей противоположного дома, что дало ему значительно лучшую перспективу. Поэтому вместо того, чтобы во время путешествия или отпуска фотографировать даже самые красивые дворцы, памятники старины или здания как целое, гораздо лучше купить видовую открытку, а фотографировать вызывающие интерес фрагменты. Красивая резьба на дверных рамах, фигуры, украшающие фронтон, орнаменты окон — темы более благодарные.

Неоценим длиннофокусный объектив также при фотографировании текущих событий, позволяя осуществлять съемку издали, когда фотографируемые особы даже не предполагают, что на них обращено внимание фотографа (а это часто является необходимым условием хорошего снимка).

Длиннофокусный объектив, благодаря относительно небольшой глубине резкости, позволяет сконцентрировать резкость на интересующем нас объекте или группе, при этом ненужный нам и неспокойный по рисунку фон убирается. С этой целью используют полное отверстие объектива; если его относительное отверстие 1 : 2,8, то такая концентрация резкости на одной плоскости получается очень хорошо. Применяя длиннофокусный объектив, можно выбирать из большого количества людей на улице или на площади интересующие нас группы, занимая стратегическую позицию на противоположной стороне; фотографировать спортивные состязания, получая на снимках крупномасштабные изображения спортсменов; наблюдать с некоторого отдаления играющих детей, не привлекая к себе их внимания; фотографировать птиц и зверей в зоопарке и на воле; наконец, можно делать прекрасные портреты, не подходя слишком близко к фотографируемому лицу и, тем не менее, получая на негативе

крупное изображение (как известно, слишком близкое расположение аппарата дает в портретах искажения).
Какая же «длина» фокусного расстояния наиболее выгодна? Это зависит от того, будем ли мы считать длиннофокусный объектив как стандартный, применяемый постоянно, или как запасной, устанавливаемый на аппарат в зависимости от потребности. Как стандартный такой объектив не может иметь очень большого фокусного расстояния, так как иначе он был бы слишком односторонним в употреблении. Для этой цели наилучшим является фокусное расстояние около 75—100 *мм*, причем 100 *мм* составляет верхний предел. Только немногие длиннофокусные объективы (около 80 *мм*) сконструированы так компактно, что размещаются в футляре фотоаппарата. Как правило, длиннофокусные объективы требуют какого-то приспособления футляра. Если же кто-то хочет применять длиннофокусный объектив не постоянно, а только тогда, когда считает целесообразным, то может сохранить в аппарате нормальный 50-*мм* объектив и иметь при себе телеобъектив 135 *мм*, который окажет ему прекрасную услугу почти в каждой области работы.
Можно сказать, что если у вас имеются объективы с фокусным расстоянием 50 и 80—100 *мм*, то первый вы используете в 10 случаях из 100, а другой — в 90 случаях. Если же у вас есть объективы 50 и 135 *мм*, то первый применяется в 25, а второй — в 75 случаях из 100.
В этом вопросе имеется еще одна проблема. Длиннофокусные объективы можно применять в малоформатных аппаратах с дальномерами, однако это требует или дополнительных специальных видоискателей, или дополнительных рамок, ограничивающих поле зрения визира. Этот метод работы не является ни удобным, ни точным; кроме того, при фотографировании с близкого расстояния возникают неприятные сюрпризы в связи с параллаксом. Поэтому длиннофокусные объективы для повседневной работы более удобны с однообъективными зеркальными фотоаппаратами, тогда отпадают хлопоты, связанные с параллаксом, а наводка на резкость по матовому стеклу легка и надежна.
Каждый фотолюбитель, который первый раз поставит на свой аппарат длиннофокусный объектив, будет очарован красивым изображением на матовом стекле. Интересующий его объект станет крупным, отчетливо выделится на общем фоне, станет рельефнее и жизненнее. Разумеется, не следует впадать в крайность. Телеобъективы с фокусным расстоянием более 200 *мм* уже дают значительную «приплюснутость» перспективы. Для наших любительских целей в качестве верхнего предела достаточно фокусное расстояние 135 *мм*. При этом безразлично, имеем ли мы дело с объективом нормальной конструкции и большим фокусным расстоянием или же со специальным телеобъективом. Зато желательна относительно бóльшая светосила. Впрочем, относительное отверстие 1 : 2,8 сегодня применяется в объективах с фокусным расстоянием до 135 *мм* повсеместно.

Во всяком случае, тот, кто хотя бы раз попробовал фотографировать длиннофокусным объективом, к нормальному объективу уже не вернется.

Тадеуш ЦИПРИАН
журнал «Фотография» (Польша)

НОВЫЙ УНИВЕРСАЛЬНЫЙ 8-мм КИНОПРОЕКТОР

Ленинградское оптико-механическое объединение начало выпускать новый любительский 8-*мм* кинопроектор «Русь», который предназначается для демонстрирования черно-белых и цветных кинофильмов, отснятых как на стандартной 8-*мм* кинопленке, так и на кинопленке типа Супер-8 (типа S).
Транспортирование двух различных кинопленок осуществляется рамочно-кулачковым грейферным механизмом с одним зубом без какого-либо переключения. Из-за разности шагов перфораций зуб грейфера имеет несколько увеличенный свободный ход до соприкосновения с перемычкой перфорации при проекции стандартного 8-*мм* кинофильма, так как шаг перфорации у кинофильмов на пленке типа *S* больше.
Конструкция фильмового канала выполнена следующим образом. При переходе от демонстрирования фильма одного формата к другому достаточно перевести планку смены форматов в одно из крайних положений: верхнее — для работы с пленкой типа *S* и нижнее — для работы со стандартной пленкой. При этом смещаются упоры для базового края кинофильма и устанавливается соответствующее кадровое окно.
Зубчатый барабан, фиксирующийся на оси с помощью пружинного кольца, — сменный: один для стандартной 8-*мм* кинопленки и другой (с двумя отверстиями на торце) — для кинопленки типа *S*.
Таким образом, чтобы перейти на другой формат пленки, достаточно заменить зубчатый барабан и установить индекс планки смены форматов в соответствующее положение. Время переналадки кинопроектора не более 15——20 *сек*.
Повышенный световой поток кинопроектора (более 50 *лм* с кадровым окном для стандартной 8-*мм* кинопленки и более 70 *лм* с кадровым окном для кинопленки типа *S*) достигается благодаря применению новой кинопроекционной кварцевой лампы с йодным циклом КИМ 10×90, эллиптического отражателя и проекционного объектива ОП-1,8 с фокусным расстоянием 1,8 *см* и относительным отверстием 1 : 1,4.
Равномерность освещенности — не менее 70% с кадровым окном для 8-*мм* стандартной кинопленки и не менее 50% с кадровым окном для кинопленки типа *S*.
В кинопроекторе предусмотрено включение проекционной лампы на два фиксированных напряжения: пониженное — для увеличения срока службы лампы и форсированное — для увеличения ярко-

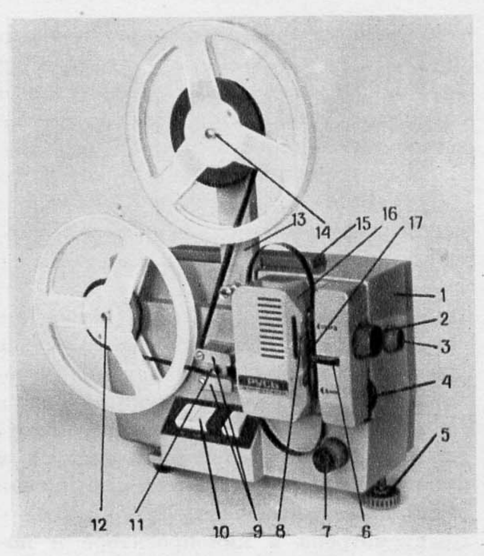


Рис. 1. Вид на лицевую панель кинопроектора: *1* — корпус; *2* — объектив; *3* — рукоятка смены кадров при покадровой проекции со стробоскопическим диском для проверки скорости проекции; *4* — маховичок установки кадра в рамку; *5* — ножка для подъема проектора; *6* — защелка дверцы фильмового канала; *7* — рукоятка регулировки скорости проекции; *8* — ручки для смены кадрового окна; *9* — придерживающие коробки с роликами; *10* — клавишный переключатель с индексами управления; *11* — зубчатый барабан (сменный); *12* — ось наматывателя для установки бобины; *13* — откидной кронштейн сматывателя; *14* — ось сматывателя для установки бобины; *15* — ручка для переноски проектора; *16* — съемный кожух проекционной лампы; *17* — дверца фильмового канала.

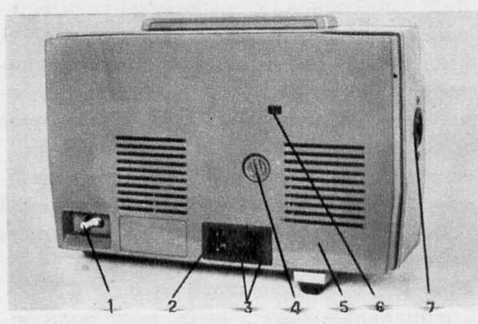


Рис. 2. Вид сзади: *1* — переключатель напряжения питания лампы; *2* — штыри для включения колодки специального шнура; *3* — гнезда для включения настольной лампы; *4* — винт крепления задней крышки к корпусу; *5* — задняя крышка проектора; *6* — окно значений напряжения питания проектора; *7* — панель для подключения колодки синхронизатора.

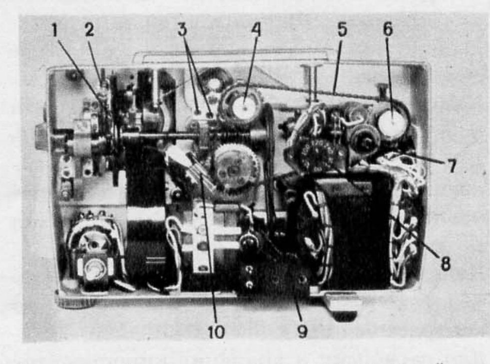


Рис. 3. Вид со снятой задней крышкой: *1* — фетровый сальник для смазки кулачков грейфера; *2* — гайка с контргайкой для регулирования усилия прижима грейферной рамки к кулачку; *3* — винты крепления кронштейна сматывателя к корпусу; *4* — гайка с контргайкой для регулирования усилия натяжения фильма при перемотке; *5* — цепь передачи вращения на фрикционы; *6* — гайка с контргайкой для регулирования натяжения фильма наматывателем; *7* — предохранитель; *8* — переключатель напряжения; *9* — пассик для передачи вращения от электродвигателя к горизонтальному валу; *10* — контактная группа.

сти при демонстрировании плотных фильмов.

Привод кинопроектора осуществляется однофазным коллекторным электродвигателем переменного тока. Потребляемая мощность — не более 150 *вт*. Частота проекции (12—26 *кадр/сек*) плавно регулируется с помощью ручки реостата, расположенной на лицевой части кинопроектора.

При озвучивании фильма, а также при демонстрации озвученного фильма, во избежание расхождения звука с изображением, необходимо пользоваться электрическим синхронизатором СЭЛ-1 для согласования движения фильма в кинопроекторе с движением магнитной ленты на магнитофоне.

Предусмотрена в кинопроекторе и покадровая проекция.

Механизм кинопроектора имеет обратный ход с одновременной проекцией фильма, что необходимо при неоднократном просмотре одних и тех же кадров.

Перемотка фильма может осуществляться вручную и механически. При механической перемотке требуется всего около 1,5 мин, чтобы перемотать с бобины на бобину 120 *м* фильма.

Для обеспечения работы со специальными бобинами для пленки типа *S*, имеющими больший посадочный диаметр, в комплект кинопроектора введены две переходные втулки, которые устанавливаются на ось наматывателя.

Основные элементы управления кинопроектором расположены на лицевой панели корпуса и выполнены в виде клавиш.

Угол подъема проектора от 0 до 6°.

Специальные гнезда позволяют подключать к кинопроектору настольную лампу. Включение и выключение этой лампы происходит автоматически. Она гаснет, когда включается проекционная лампа, и загорается, когда проекционная лампа выключается. Это удобно, так как при перезарядке фильма отпадает необходимость включать комнатное освещение.

Кинопроектор может работать от сети переменного тока напряжением 100, 110, 127, 200, 220 и 240 *в*, частотой 50 *гц*. В зависимости от напряжения сети переключатель напряжения устанавливается в одно из требуемых положений.

Кинопроектор окрашен светло-серой эмалью, все элементы управления — в контрастный цвет.

Для переноски и хранения кинопроектора служит чемодан с карманами, в которых размещены принадлежности.

Габариты с опущенным кронштейном: длина — 285 *мм*, ширина — 135 *мм*, высота — 200 *мм*. Вес кинопроектора — 5 *кг*.

В. МИСНИКЕВИЧ,
В. КУЗНЕЦОВ

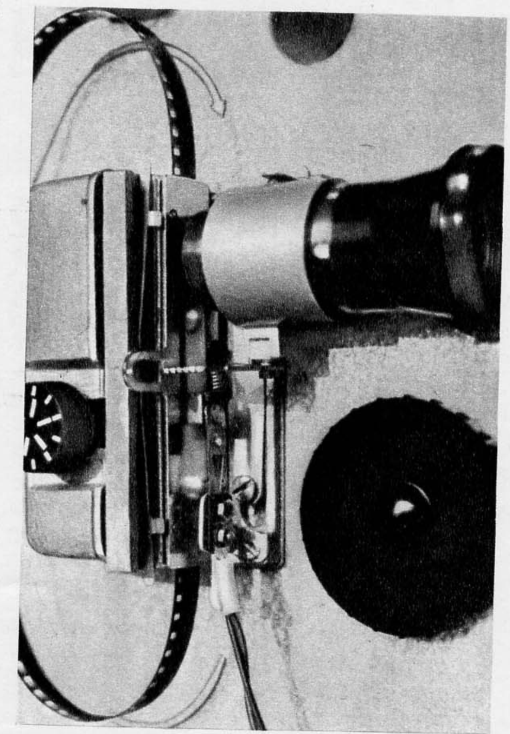


Фото 1.

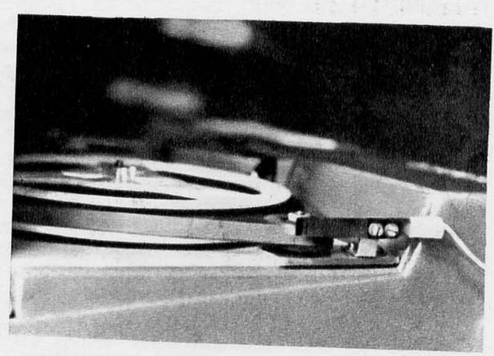


Фото 2.

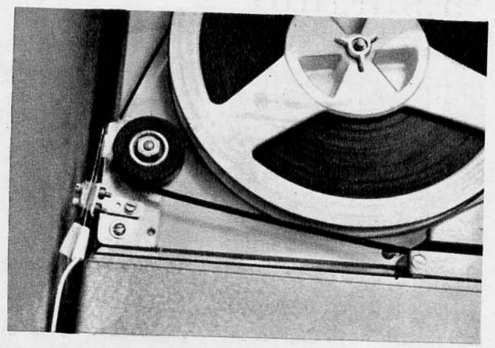


Фото 3.

ПРИСТАВКА ДЛЯ МАГНИТОФОНА

Озвучивание любительского кинофильма с помощью синхронизатора — трудоемкая операция. Помимо знаний и опыта, она требует еще и определенной сноровки. Особенно трудно озвучивать кинофильм, когда по ходу действия необходимо синхронно вмонтировать шумовые эффекты. Упростить эту операцию можно, если автоматизировать процесс включения и выключения магнитофона — источника звукового сопровождения. Предлагаемая приставка предназначена для автоматического включения и выключения магнитофона по заданной программе.

Электрическая схема приставки (рис. 1) состоит из двух реле и двух датчиков, один из которых установлен на кинопроекторе, другой — на магнитофоне. В определенный, наперед заданный момент контакты датчика кинопроектора *Кп* закорачиваются, включая реле $Р_1$. При этом контакты $Р_{1-1}$ блокируют реле в рабочем положении, а контакты $Р_{1-2}$ включают магнитофон на рабочий ход. Когда проигрывание участка магнитной ленты с записью звукового сопровождения закончится, закорачиваются контакты датчика магнитофона *Км*. При этом кратковременно включается реле $Р_2$, которое своими контактами $Р_{2-1}$ разрывает цепь питания реле $Р_1$, и магнитофон останавливается, а схема приводится в исходное состояние. При повторном закорачивании контактов датчика кинопроектора *Кп* схема повторит описанный цикл, включая в нужные моменты и на определенное время магнитофон с записями звукового сопровождения. В качестве элементов, производящих закорачивание контактов датчиков магнитофона и кинопроектора, использованы полоски станиоля, наклеенные на кинопленку и магнитную ленту. Питание приставки осуществляется от вторичной обмотки трансформатора проектора (выводы 4 и 6 по схеме в инструкции к проектору «Луч-2»).

Датчик кинопроектора *Кп* представляет собой изогнутую плоскую пружину, из-

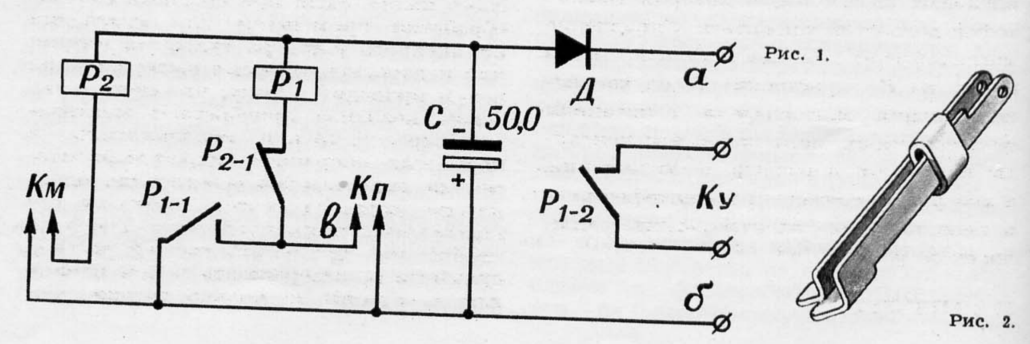


Рис. 1.

Рис. 2.

готовленную из фосфористой бронзы толщиной 0,2—0,3 *мм* и установленную между изоляционными прокладками так, чтобы ее выступ входил в прорезь фильмового канала (фото 1). Датчик магнитофона *Км* (фото 2 и 3) состоит из двух контактных пружин и обрезиненного ролика, смонтированных на металлической планке. Контактные пружины также установлены между изоляционными прокладками и не должны соприкасаться между собой. Сам датчик установлен на магнитофоне таким образом, что магнитная лента с левой катушки сначала проходит мимо контактов датчика, а затем заходит в зону магнитных головок. Конструкция пружин датчиков показана на рис. 2.

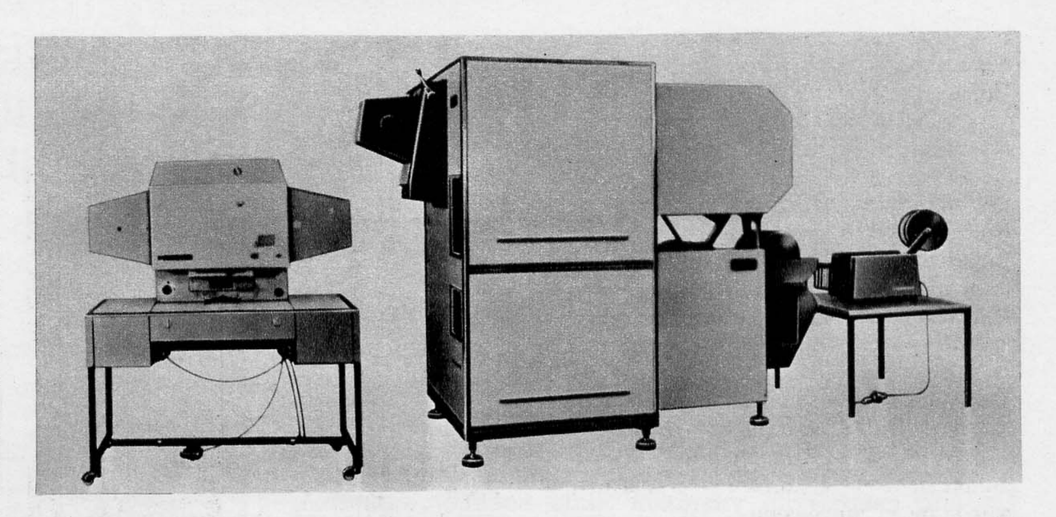
Приставка выполнена в виде самостоятельной конструкции, смонтирована на металлической планке и заключена в такой же кожух. Однако ее можно разместить и внутри кинопроектора. Соединение приставки сделано через разъем для синхронизатора, причем точка *а* (см. рис. 1) соединена с лепестком *2* панельки, точка *б* — с лепестком *3* и точка *в* — с лепестком 5 (по схеме и инструкции к проектору «Луч-2»). При монтаже нужно обратить внимание на то, чтобы точка была соединена с тем выводом от вторичной обмотки трансформатора, который соединен с корпусом кинопроектора.

В приставке могут быть использованы любые реле, надежно срабатывающие при напряжении 12 *в*, например типов РЭС-6, РЭС-9, РСМ-1 (P_1), РСМ-2 (P_2) и другие. Конденсатор *С* электролитический на рабочее напряжение не менее 15 *в*. Диод (*Д*) типа *Д7Г*.

Приставка может работать с любым магнитофоном, рассчитанным на питание от автономных источников, или с сетевыми магнитофонами «Комета-201», «Мелодия», «Тембр-2» и другими, имеющими электромагнит для включения прижимного ролика.

Для работы приставки надо на кинопленке и магнитной ленте приклеить полоски станиоля клеем «88». На кинопленке полоски располагают между перфорационными отверстиями, раньше того места, с которого должен включиться магнитофон (в данной конструкции опережение составляет 8 кадров). На магнитной ленте, наоборот, полоски наклеивают за местом, в котором магнитофон должен остановиться. Управление магнитофоном осуществляется через контакты *Ку* приставки. В случае использования магнитофона с питанием от автономных источников эти контакты включают в разрыв цепи питания, а при работе с сетевым магнитофоном — в цепь питания электромагнита прижимного ролика.

М. ГАНЗБУРГ



НОВИНКИ ТЕХНИКИ

АВТОМАТ ДЛЯ ЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ

Фирма «Пентакон» выпустила автоматическое лабораторное устройство «Пентакон 302» для цветных фотоотпечатков. Оно состоит из трех основных автоматов для автоматического экспонирования отпечатков, автоматического проявления и сушки, автоматической резки.

Обработка производится в нормально освещенных помещениях.

В автомате для экспонирования измеряются цветовые свойства негативов, производится перерасчет экспонометрических показателей для трех основных цветов. Экспонироваться могут все малоформатные пленки размером до 6×9 *см*. Бумага применяется в виде роликов шириной 7,6, 8,9 и 10,5 *см*. Снимки имеют размер от 7×7 до 10,5×14,8 *см*. Одновременно могут проявляться две ленты. Максимальная производительность составляет около 800 снимков в час.

При обычных условиях в одном автомате экспонируется самое меньшее 3000 снимков за смену.

После экспонирования бумажная лента наматывается на кассету, которая навешивается затем на проявочный и сушильный автомат. Бумажная лента постепенно разматывается и, проходя систему двойных барабанов, покрывается высококачественным глянцем. Точно рассчитанная система ведения следит за тем, чтобы бумага равномерно перематывалась.

В резательном автомате бумага разрезается на отпечатки. Через 30 *мин* после начала обработки снимки готовы.

О ГИДРОСУЛЬФИТНОМ ЧЕРНЕНИИ

Метод обработки черно-белой обращаемой пленки с чернением в растворе гидросульфита натрия привлекает многих кинолюбителей быстротой и меньшим расходом растворов.

Необходимо обратить внимание на обстоятельство, которое при этом часто упускается из виду. При чернении гидросульфитом вместо засветки и вторичного проявления требуется очень тщательное осветление пленки в растворе сульфита натрия после отбеливания в подкисленном растворе двухромовокислого калия. Если при обычном способе обработки применение для осветления истощенного раствора сульфита натрия или недостаточное время выдерживания в нем приводит к тому, что света в готовом позитиве приобретают желтоватую окраску, то при использовании в последних операциях гидросульфитного метода недостаточно осветленная пленка не чернится совсем. Поэтому при пользовании гидросульфитным способом необходимо применять свежий раствор сульфита и выдерживать в нем пленку для страховки несколько дольше, чем обычно (опыт показывает, что при температуре 18—20° осветление в течение 8—10 *мин* протекает полностью).

Если все же по недосмотру в бачок с недостаточно осветленной пленкой залит раствор гидросульфита и пленка не зачернилась, то ее можно спасти. Для этого раствор гидросульфита из бачка выливается, пленка в течение 4—5 *мин* промывается в проточной воде, и дальнейшие операции ведутся, как при обычном проявлении с двумя проявителями, то есть пленка засвечивается и проявляется обычным проявителем с последующим фиксированием. Поскольку в этом «аварийном» случае обычно специального проявителя для второго проявления наготове нет, можно использовать первый проявитель, который отличается наличием в нем роданистого калия. Впрочем, в этом случае несколько пострадают мелкие детали изображения, поскольку роданистый калий способствует растворению мелких зерен галоидного серебра. Спасенная таким образом пленка, как всякая недоосветленная, имеет желтоватые света, но с этим приходится мириться.

Попытка вернуться к нормальному процессу на операцию раньше, то есть после слива гидросульфита и промывки пленки залить свежий раствор сульфита натрия и продолжить осветление, — к успеху не приводит.

А. АНТОНОВ.

«ВСТРЕЧИ С БЕРЛИНОМ»

Окончание. Начало см. на стр. 17

Шагая по грудам кирпича, развалинам зданий, тянется по улице, исчезая где-то вдали, большая группа пленных гитлеровских солдат. Каждый, наверное, думает свою тяжелую думу: все кончено, что будет дальше? И вдруг, как росчерк зажженной в темноте спички, сверкнуло улыбкой лицо военнопленного... Он обернулся и пристально посмотрел на советского офицера с фотоаппаратом. Взгляд, полный доверия и надежды, на фоне понуро идущих пленных. Мгновенный взгляд, но его успел увидеть, успел зафиксировать Петрусов.

И как прямое продолжение этого снимка — снимок, на котором немцы и советские офицеры на одной из улиц освобожденного Берлина вместе обсуждают, намечают план восстановительных работ. Значит, недаром осветила лицо пленного солдата улыбка доверия и надежды.

Да, надежды свершились. Красивый, легкий и одновременно монументальный, берегущий культурные традиции народа и в то же время глубоко современный, предстает перед нами сегодняшний Берлин. По-настоящему увлекают удавшиеся Петрусову величественные архитектурные панорамы, фоторассказ о стройках и просто о жизни, о созидании, творчестве... Строители-высотники и артисты, школьники и рабочие, архитекторы и студенты... Консерватория, заводские будни, детский сад, лаборатория ученого, веселый аттракцион в парке, читальня, пляж — для всего этого Петрусов находит все новые и новые краски, ракурсы, интересные решения.

Но в то же время в разделе Берлина наших дней явно не хватает еще более многообразных сцен жизни, еще более живых жанровых зарисовок. Создается впечатление, что иногда составители и редакторы книги вместо биения пульса репортажа отдают предпочтение спокойствию так называемых познавательных снимков. Так появилось в книге довольно большое количество не одухотворенных присутствием человека статичных фотографий зданий, улиц, памятников, приемлемых скорее для туристского проспекта. Это вносит рыхлость в композицию книги, нарушает журналистскую остроту ее замысла.

И все же фотокнига Георгия Петрусова делает свое дело. Мы благодарны автору за его встречи с Берлином, которые стали и нашими встречами. Многие снимки фотокниги будят мысль, многие ее образы — мудрое философское раздумье художника, умеющего видеть наше время, отталкиваясь от прошлого и смотря в будущее. Чувство исторической перспективы, столь важное в истинной публицистике, утверждается на страницах этой книги.

...Так что же это такое — фотокнига?

Произведение Георгия Петрусова помогает утверждению этого жанра. Оно доказывает, что книга, «написанная» фотообразами, может быть не менее интересной, чем творение литератора. Недаром, кажется, еще Сенека сказал: «Далек путь рассказа, близок путь показа».

КНИЖНЫЕ НОВИНКИ ФОТОКИНОИЗДАТЕЛЬСТВА В ЛЕЙПЦИГЕ



Лотар КЛУНТЕР и Юст ВАГНЕР

«Мысли о выдающихся снимках».

Этот отлично изданный альбом фотографий построен необычно. Он содержит 138 снимков, сопровождаемых высказываниями о них известных деятелей культуры, политики, искусства, спорта, науки. В альбом включены также 66 кратких, в несколько строк, биографий авторов высказываний и их портреты.

Brauer

Begriffe
Rezepte
Tabellen
der Fotografie

Эгон БРАУЭР

«Фотографические понятия, рецепты, таблицы».

Можно только удивляться тому количеству сведений, которое заключено в этой небольшой по объему книжке. Тут и краткие сведения по самым различным фотографическим вопросам (никаких объяснений, только короткие и точные формулировки), и фоторецепты на все случаи жизни, и многочисленные таблицы, которые при умелом использовании могут оказать большую услугу и сберечь время. Большое число рисунков (их в книжке 85) облегчает понимание текста.

ИСКУССТВО ОСВЕЩЕНИЯ

Всякий согласится: грамотный кинематографист должен владеть в совершенстве искусством света, досконально знать законы и условия освещения, которые позволят ему наилучшим образом воплотить свой замысел.

Начнем с элементарного. Что мы знаем о свете (об источнике освещения)? Пока только то, что этот источник требует внимательного и бережного к себе отношения. Ведь если у нас в сценарии говорится, например, о контурном изображении, то никакой другой вид освещения, кроме встречного, не даст четкий силуэт снимаемого объекта...

Итак, мы заговорили о видах освещения. Каждый из них при умелом использовании, исключающем всякие случайности и небрежности, несет в себе определенный, присущий только ему одному специфический эффект.

А в общем видов освещения немного, нужно только четко определить особенности и границы применения каждого, сообразуясь с задачами съемки в каждом отдельном случае.

Лобовой свет. Источник света находится за спиной кинооператора.

Характерная особенность состоит в том, что при съемке с лобовым освещением предметы, графические объекты, архитектурные ансамбли воспринимаются как нечто цельное, как единая монолитная масса; в основе применения лобового света лежит бестеневое изображение. Таким приемом чаще всего пользуются при создании видовых фильмов или когда необходимо сразу, без подробных пояснений, ввести зрителя в курс событий, одной «фразой» обозначить место действия: город, страна, местность.

Встречный свет. Источник освещения расположен впереди, перед объективом камеры. При этом на пленке получаются глубокие тени, направленные от объектов съемки к камере. Именно тени являются основным «рисующим» эффектом изображения. Отсюда и специфика подобного типа освещения: в ряде случаев объекты кажутся непроницаемо черными, достигается эффектное силуэтное изображение. Примеров можно привести множество. Достаточно, скажем, вспомнить появление призрака в козинцевском «Гамлете»: глубокая ночь, мерцающее небо, черная громада замка и «шагающий» по четким зубцам крепостной стены силуэт отца Гамлета.

Еще одно преимущество съемки со встречным светом, которым, правда, следует пользоваться очень осторожно, во избежание чрезмерной «театрализации» изображения: он может создавать своеобразные эффекты при съемках на снегу, на воде. В ряде случаев можно высветить предметы, четко выделить их контуры, порой окружить их светлым ореолом. Однако, повторяем, злоупотребление этими интересными возможностями встречного освещения приведет вас к безвкусице, претенциозности.

Тот, кто снимает регулярно, знает, что основным «рабочим» освещением является *боковой свет*. Его источник расположен по ту или другую сторону съемочной камеры. Когда он приближен к объекту, мы имеем дело со встречно-боковым светом. В случае приближения к кинокамере такое освещение называют передне-боковым.

Кстати, заметим, что, кроме этих трех основных типов освещения, возможны и промежуточные. Например, одна четверть — среднее между лобовым и боковым или три четверти — среднее между боковым и встречным.

Что касается бокового освещения, то к нему также следует относиться с большой осторожностью, учитывая коварную «игру света», способную совершенно изменить внешний облик снимаемого объекта.

Попробуйте снять один предмет сначала с короткими, а потом с длинными тенями. Игра светотени, высвечивающая или затеняющая детали, может повлиять на зрительское восприятие, вызывая абсолютно противоположные настроения и ассоциации. Так, один и тот же ландшафт, архитектурное сооружение, снятые в разное время дня, со вкусом, изобретательно, в состоянии вызвать самые разные душевные оттенки при просмотре готовой ленты. А если вы недостаточно знакомы с законами освещения и зрительных эффектов, изображение может «выдать» ваше незнание самым коварным образом: на пленке появится нечто бесформенное и маловыразительное.

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ



В. БУДАН
На рассвете

Рассвет... Через белое густое марево тумана почти не видно берегов. Но вот из тумана показалась байдарка. Для того, чтобы передать многоплановость пейзажа, был применен оранжевый фильтр ОС-12. Его применение не увеличило контраст изображения. Более темными стали детали первого и второго плана. Начали «пробиваться» сквозь туман и дальние берега. Туман как бы расступился.

Экспозиция была определена по экспонометру и из-за применения фильтра увеличена на два значения диафрагмы (то есть в 4 раза).

Камера «Киев», объектив «Юпитер-8», диафрагма 4, выдержка 1/125 *сек.*

Пленка «Фото-250», проявитель Д-76, время проявления — 12 *мин.*

Бумага «Унибром» № 4. Проявитель Чибисова.

СУДЬБА ОДНОЙ ФОТОГРАФИИ



К столетию со дня рождения Ивана Бунина

Неопубликованные, забытые фотографии... Сохранившиеся отражения зеркал, в которые, остановившись на миг или просто проходя мимо, заглянули давно ушедшие от нас люди. Фотографии одних — интересны и дороги узкому кругу родных и друзей, фотографии других — интересны и дороги всем.

Снимки Ивана Бунина дороги всем.

Обнаружив редкие фотографии Ивана Александровича Бунина, мы сразу же подумали поехать с ними к В. П. Катаеву. И вот почему. Во-первых, именно Катаев, по его собственному признанию, был «учеником Бунина», встречался с ним и сегодня пишет о нем. Во-вторых, вспомнилось сразу же место в катаевской «Траве забвения», где автор описывает фотографию Ив. Бунина.

Нашли это место: молодые поэты Одессы пришли к «академику» Бунину показать свои стихи, услышать их оценку.

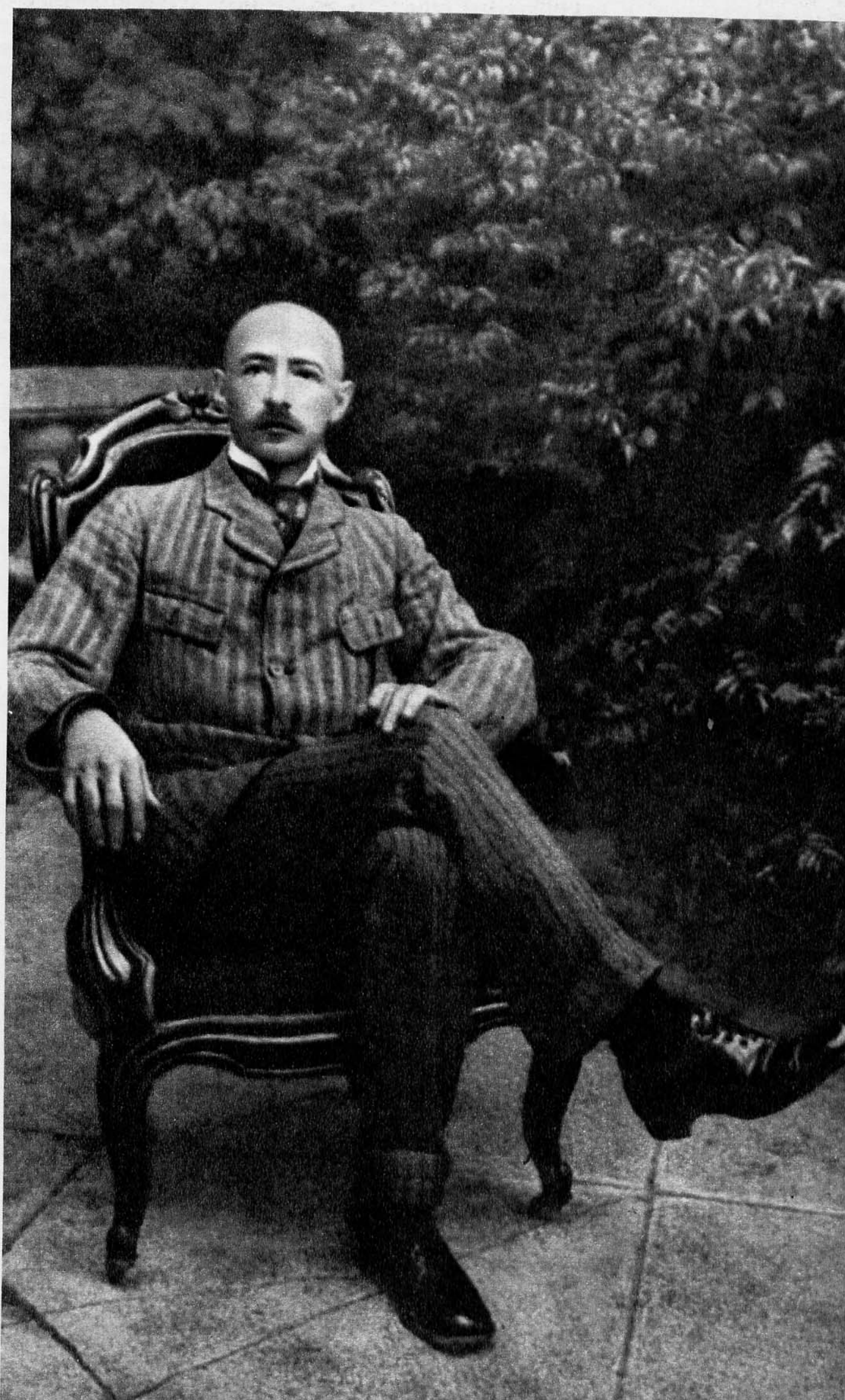
«— Вам бы, — сказал Бунин, — следовало обратиться к какому-нибудь декаденту, например к Бальмонту. А я — что же я могу сказать... Затрудняюсь. Манерно. Кокетливо. Неопределенно, неясно, претенциозно. Наконец, зачастую просто не по-русски...

— Да, но разве вы не признаете в поэзии заумного? — отважно прервал его Вовка, облизывая бесформенные слюнявые губки. — Сейчас это многие признают.

— Быть может. Но я полагаю, раз оно заумное, то, значит, по ту сторону ума, то есть глупость, — сказал Бунин.

Я затрепетал оттого, что в моем присутствии родился настоящий литературный афоризм, но не растерялся и сейчас же протянул Бунину его большой коричневый фотографический портрет на сером паспарту, купленный накануне за один рубль серебром у фотографа, который выставил его для рекламы в витрине своего ателье на Ришельевской улице, в знаменитом одесском пятиэтажном небоскребе, построенном из желтого кирпича в мавританском стиле.

На фотографии — под папиросной бумагой, как невеста под фатой — было изображение Бунина, который несколько боком





И. А. Бунин
у себя дома
(около 1906 года)

И. А. Бунин.
1913 год

Редкий снимок,
сделанный в Ялте
в 1902 году.
(Слева направо:
А. М. Горький,
Д. Н. Мамин-Сибиряк,
Н. Д. Телешов,
И. А. Бунин)

сидел в каком-то железном садовом кресле, схватившись сухими руками за подлокотники и вытянув вперед к зрителям ногу, заложенную за ногу так, что заграничные полуботинки оказались на первом плане и вышли неестественно большими со всеми своими подробностями: толстой подошвой, дырочками вокруг союзок, кожаными шнурками, завязанными бантом, в то время как характерная голова академика с выдающимся дворянским затылком вышла несколько менее крупной, чем мне бы хотелось; даже отборный садовый гравий на переднем плане вышел куда более выразительно, чем все остальные аксессуары.

Увидев в витрине эту фотографию, я побежал домой и почти со слезами вымолил у тети рубль, который с меня запросил бездарный, но хитрый фотограф, смекнувший, что имеет дело с молодым поэтом, поклонником столичной знаменитости. Теперь я извлек из пожелтевшей газетной бумаги портрет и подал его Бунину.

— Вы хотите, чтобы я вам что-нибудь написал на память? — спросил Бунин бесстрастно, но, как это ни странно, я вдруг понял, что в глубине души он польщен и моим смущением, и своим портретом, на который искоса взглянул, по-видимому, тут же отметив про себя весь его провинциализм, начиная от серого паспарту и кончая папиросной бумагой третьего сорта. — Но что же вам написать, вот вопрос?

— Напишите, если можно, то, что вы только что сказали.

— А что я сказал? — удивился Бунин.

— Ну как же... Вы сказали, что заумное, так сказать, это глупость.

— Разве я это сказал?

— Конечно, сказали.

Бунин на минуту задумался, но сейчас же извлек из внутреннего кармана жакета автоматическую ручку — что по тем временам было большой новостью — и отвинтил головку.

— Извольте. Ваше имя?

Я сказал.

Он положил портрет на гипсовую балюстраду и четкой клинописью написал в левом верхнем углу, где было посвободнее от аксессуаров: «Валентину Катаеву. Заумное есть глупость. Ив. Бунин».

...Валентин Петрович Катаев теперь уже сам «академик» (хотя, честно говоря, всегда живому, с искрометным юмором и немного озорному Валентину Катаеву этот сухой титул меньше всего подходит!).

В первый день, когда мы встретились, он чувствовал себя неважно — и долгого разговора у нас не получилось.

Единственное, что удалось узнать, какая фотография описана им в «Траве». У самого Валентина Петровича она не сохранилась — та самая, с надписью, но найти ее копию можно было. И мы нашли ее.

Уже возвратившись в редакцию, я стал сравнивать фотографию с катаевским описанием... Что такое?! Набираю номер телефона дачи в Переделкино.

— Валентин Петрович, вы уверены, что это тот самый снимок, экземпляр которого был подписан вам Буниным?

— Абсолютно!

— Но ведь вы пишете «в железном садовом кресле», а на фото — кресло обычное гостиное?

— Может быть... Я ведь писал по памяти. К тому времени у меня уже пропала сама фотография.

— Потом вы пишете о каком-то «отборном садовом гравии» — но его нет на снимке...

— Да, да... Мне казалось, что снимок был сделан в саду. Это — на террасе, на даче... На воздухе. Видите, я написал о том, что осталось за рамками фотографии... Надо будет это исправить в новом издании.

— Я могу об этом написать?

— Да, конечно.

А на следующий день, когда мы снова сидели на террасе переделкинской дачи, Валентин Петрович, еще раз посмотрев на снимок, сказал:

— А впрочем, пусть остается Бунин таким, каким я его выдумал, «моим Буниным». Ведь это же неважно, был гравий или нет. Важно, что в то время я услышал его строки... — И Катаев с выражением прочел наизусть: «Вот чайка села в бухточке скалистой, как поплавок... Взлетает иногда — и видно, как струею серебристой сбегает с лапок розовых вода».

Катаев помолчал. Потом решительно сказал:

— Вот тут я стал писателем.

В «Траве» у него написано: «Передо мной вдруг открылась совсем простая тайна поэзии, которая до сих пор так упорно ускользала от меня, приводя в отчаяние». На многих страницах Катаев возвращается к этой «тайне» — умению, как в сильный бинокль, увидеть самое нужное, важное, приблизить к себе, к читателю суть и поэтичность происходящего. ...А сказал Катаев просто: «Вот тут я стал писателем».

К. ВИШНЕВЕЦКИЙ

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Я уже 15 лет увлекаюсь фотографией... Имею 4 узкопленочных аппарата. И надо же случиться так, что по вещевой лотерее в прошлом году я выиграл «Зенит-Е» с объективом «Гелиос-44». Посылаю 5 снимков. Если хоть один будет опубликован (а это возможно, когда в нем есть «изюминка»), я буду счастлив.

И. Д-КО
(Сочи)

Ред.: Значит, у вас теперь 5 фотоаппаратов. Поздравляем!
Что касается ваших снимков, то при всем нашем старании «изюминки» пока не нашли... Может, в следующий раз? Будем рады.

Уважаемые товарищи! Посылаю вам два снимка. Если они представляют какой-либо интерес — поместите их. К первому можно было бы дать подпись: «Неумение (жокея) или упрямство (лошади)?» Второму: «Конечно, упрямство!»

В. ЗАЕЦ
(Киев)

Ред.: Честно говоря, снимки вам не удались. Очень нужно умение (ваше), и не подумайте, что это придирчивость (наша).

Дорогая редакция! «Литературная газета» в № 28 напечатала фотографию Р. Крупнова.
...Очень смелый ракурс и очень оригинальная композиция.

Мне даже кажется, что истоки этой работы Р. Крупнова восходят еще к снимку польского фотографа Збигнева Матушевского «Игра с мячом», где тоже очень смелый ракурс и тоже очень оригинальная композиция. На выставке в Манеже он пользовался большим успехом. Недавно я вместе с женой, сыном (26 лет), племянником (11 лет) и внуком (1,5 года) сделал снимок, истоки которого восходят к снимкам З. Матушевского и Р. Крупнова. Такая же оригинальная композиция и почти такой же смелый ракурс. Думаю послать в «Литературную газету».

Н. Б-ОВ
(Москва)

Ред.: Дерзайте. Ничто так не радует глаз, как испытанная, проверенная на публике, оригинальность и смелость, исключающая срывы и ошибки. Матушевский был, конечно, первым. Р. Крупнов, бесспорно, вторым. Вы, повидимому, будете третьим, то есть явно попадаете в первую десятку. Поверьте, это еще неплохо. Но вот сыну, племяннику и внуку, пожалуй, не стоит придерживаться жестких семейных традиций в фотографии.



Уважаемые товарищи! Вот, наконец, я и решился послать вам несколько своих фотографий. Я впервые в своей жизни пишу в журнал. Живу в селе, далеко от городов, имеющих фотоклубы. И только печать помогает мне быть всегда на фотовыставках, в Москве и в Прибалтике. Буду очень рад, если вы сочтете нужным напечатать хоть одну мою фотографию.

П. КОВТУН,
(Ставропольский край, село Сотниковское)

Ред.: С удовольствием публикуем вашу фотографию. Даже две. Можно с уверенностью сказать, что эти снимки сделал человек, влюбленный в природу своего края.

Уважаемая редакция! Я давно занимаюсь съемкой спортсменов - парашютистов. Особенный интерес у меня вызывает момент приземления. Когда парашютист на большой скорости подходит к земле, то, коснувшись ее ногами, сразу же пытается ослабить приходящуюся на ноги нагрузку. На этом снимке парашютист делает сальто после приземления...

Э. ГЛАДКОВ
(Москва)

Ред.: Признаться, вначале мы испугались за спортсмена. Но, судя по вашему рассказу, все обошлось благополучно. Уф-ф!

Если возможно, опубликуйте, пожалуйста, мои фотоснимки.

В. КУПРАШЕВИЧ
(Бокситогорск)

Ред.: Нам нравится один из них — «Дворик». Думаем, он привлечет внимание и наших читателей. Желаем успеха.

Э. ГЛАДКОВ
Приземление

В. КУПРАШЕВИЧ
Дворик

П. КОВТУН

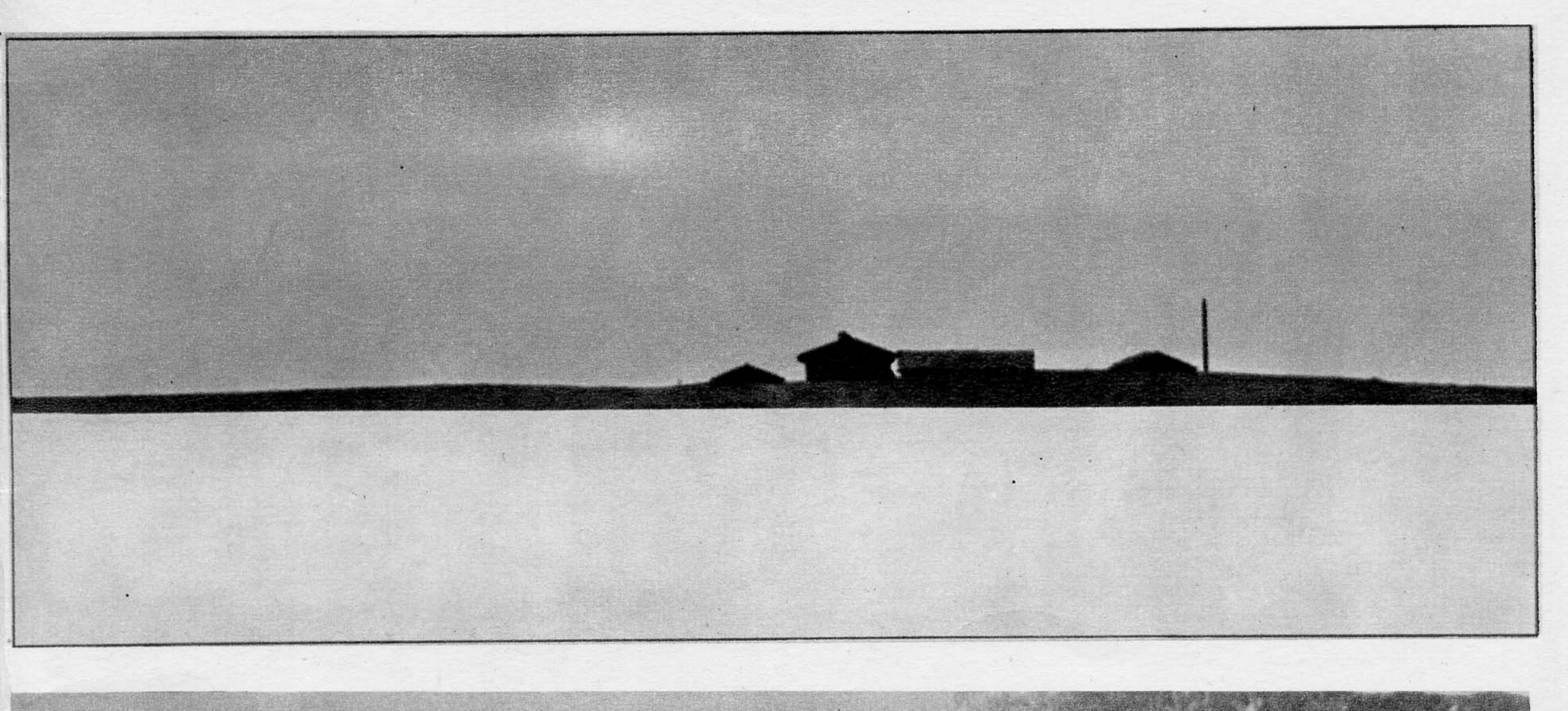
Околица

Туманное утро



НАПОМИНАЕМ ПРИЗЕРАМ КОНКУРСА „ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО“

В связи с тем, что конкурс «За социалистическое фотоискусство» переносится из ГДР в Венгрию, редакция журнала «Советское фото» напоминает призерам конкурсов: невостребованные премии по всем шести конкурсам необходимо получить до 31 декабря 1970 года. За справками по вопросам получения премий обращайтесь в редакцию журнала «Советское фото» письменно или по телефону 223-20-46.




Индекс 70869